



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO**

**DO MONSTRO *FREAK* AO *FREAK OUT*:
UMA TIPOLOGIA HISTÓRICA DO ANORMAL NOS MEIOS DE
ENTRETENIMENTO DE MASSA**

CAMILA MAGALHÃES LAMHA

Rio de Janeiro
2011



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO**

**DO MONSTRO *FREAK* AO *FREAK OUT*:
UMA TIPOLOGIA HISTÓRICA DO ANORMAL NOS MEIOS DE
ENTRETENIMENTO DE MASSA**

Monografia submetida à Banca de Graduação
como requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social/ Jornalismo.

CAMILA MAGALHÃES LAMHA

**Orientadora: Profa. Dra. Ieda Tucherman
Coorientador: Ericson Saint Clair**

Rio de Janeiro
2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a monografia **Do monstro *freak* ao *freak out*: uma tipologia histórica do anormal nos meios de entretenimento de massa**, elaborada por Camila Magalhães Lamha.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia/...../.....

Comissão Examinadora:

Orientadora: Profa. Dra. Ieda Tucherman

Doutora em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação – UFRJ

Departamento de Comunicação - UFRJ

Prof. Dr. Mauricio Lisovsky

Doutor em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação – UFRJ

Departamento de Comunicação - UFRJ

Prof. Dr. Fernando Fragozo

Doutor em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação – UFRJ

Departamento de Comunicação – UFRJ

Rio de Janeiro
2011

2011

FICHA CATALOGRÁFICA

LAMHA, Camila Magalhães.

Do monstro *freak* ao *freak out*: uma tipologia histórica do anormal nos meios de entretenimento de massa. Rio de Janeiro, 2011.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) –
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação
– ECO.

Orientadora: Ieda Tucherman
Coorientador: Ericson Saint Clair

LAMHA, Camila Magalhães. **Do monstro *freak* ao *freak out*: uma tipologia histórica do anormal nos meios de entretenimento de massa**. Orientadora: Profa. Dra. Ieda Tucherman. Coorientador: Ericson Saint Clair. Rio de Janeiro: Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Projeto Experimental (Bacharelado em Comunicação Social – Jornalismo).

RESUMO

Esta monografia busca fazer uma análise histórica da trajetória do *freak* na mídia de entretenimento de massa desde o auge da sociedade disciplinar (meados do século XIX) até o advento da sociedade de controle (pós Segunda Guerra). O monstro humano é o primeiro protagonista do esboço de uma indústria do espetáculo, calcada na administração política dos corpos e na atomização dos indivíduos, que passam a se relacionar pela mediação de imagens. Do “teatro dos *freaks*” da modernidade, composto por museus e feiras de deformidades, passamos para as telas do cinema, que, a partir do começo do século XX, substituem os *freak shows* como novo cenário do comércio de bizarrices. O caráter do aparato televisivo de comunicar o grotesco, no entanto, ganha o lugar de exibição de monstruosidades a partir da década de 50. Com a explosão do consumo cultural e a insurgência do movimento da contracultura, a anormalidade invade novas práticas artísticas e comunicacionais. Surgem novos corpos e individualidades, que abrem caminho para uma nova apreensão do monstro: o sentimento coletivo de “*devir-freak*” libera a intenção de *freak out*.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	7
2	O TEATRO DOS FREAKS NO SÉCULO XIX	11
2.1	Os princípios da “fábrica de aberrações” da modernidade	11
2.2	O monstro como o primeiro ator contemporâneo do entretenimento de massa	14
2.3	A fotografia e a banalização da imagem do “corpo monstruoso”	17
2.4	O <i>voyeurismo</i> público na Paris do fim do século	21
3	A ESPETACULARIZAÇÃO DO MONSTRO NO CINEMA DO INÍCIO DO SÉCULO XX	25
3.1	O <i>freak</i> deixa os palcos do “entra e sai” para invadir as telas	25
3.2	A representação ilusionista do monstro no cinema pioneiro de horror	29
3.3	O realismo teratológico do longa <i>Freaks</i>	32
3.4	Os monstros-simulacros dos cinemas de ação, animação e ficção científica	35
4	O LUGAR DOS “NOVOS FREAKS” NA TV E NAS ARTES A PARTIR DOS ANOS 50	39
4.1	O novo status do <i>freak</i>	39
4.2	De como o ideário do <i>freak out</i> vai reger a década de 60	42
4.3	O artista se reconhece como sujeito e objeto de monstruosidade	44
4.4	Os atores sociais da diferença na contemporaneidade	48
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	52
6	REFERÊNCIAS	54

1. INTRODUÇÃO

Assim como Jean-Jacques Courtine (2008) o faz na abertura de sua análise da questão do corpo monstruoso no texto “O desaparecimento dos monstros”¹, gostaria de compartilhar uma cena que presenciei no Rio de Janeiro, há alguns meses. Análoga ao relato do teórico francês, minha história é também ambientada em um meio de transporte público, durante uma parada em rua movimentada, em pleno dia. Eis que, dentre os novos passageiros que tomam o ônibus, surge um homem de aparência semelhante a de John Merrick, figura cuja imagem foi eternizada – com o apoio de uma trabalhosa maquiagem – pelo filme *O homem elefante*, realizado em 1980 por David Lynch.

O monstro humano que adentra a caixa móvel abarrotada de pessoas produz um desconforto súbito. O ruído das conversas diminui, e os olhares recolhem-se para dentro dos jornais ou direcionam-se para os vidros das janelas – que possibilitam a visão dupla da paisagem externa e do reflexo discreto do que está dentro. O indivíduo com a deficiência misteriosa, que impede mesmo que se tente adivinhar a sua idade, perturba ao esbarrar ou apenas se aproximar dos outros passageiros. Uma confusão problemática dos sentimentos de curiosidade, de repudia e de compaixão remontam a experiências e tradições do passado.

O enredo da cena não ficcional me pareceu exemplar para apresentar este trabalho. Previamente motivada por um interesse pela estética do grotesco e pelo universo do horror, assim como por um fascínio por toda e qualquer classificação de bizarrices das trajetórias das civilizações, decidi retirar os corpos com deformidades da esfera do recalcado. A história da tipologia dos *freaks* na mídia de entretenimento nos convida a desnaturalizar qualquer imagem do anormal como essencial, “em si”, com mesmos significados independentemente das culturas e dos períodos históricos em que se integram.

Com efeito, as questões que me proponho a investigar referem-se à análise da transição gradual do *monstro freak* do século XIX, passando pela compreensão das anomalias como enfermidades, e chegando à valoração da expressão *freak out*, a partir da segunda metade do século XX, como resultado do ideário de afirmação da diferença

¹Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/106.rtf>. Acesso em Agosto, 2011.

da contracultura. Atualmente, é possível observar o fenômeno da “auto-exposição” da diversidade *freak* no universo midiático, permitido por uma comercialização de “aberrações” e individualidades expressivas compartilhada na rede. O “outro” em nós é agora alguém que queremos ser, imitar.

Dessa maneira, as análises deste estudo têm por objetivo desvendar os juízos de valor dados à noção de anormalidade ao longo de um período que abrange do ápice da modernidade aos rumos recentes da contemporaneidade. A ideia é entender como uma indústria do espetáculo, calcada na construção de alteridades e no contraponto entre perturbação e divertimento, é delineada a partir da exposição do corpo com deformações anatômicas. Se hoje há uma aproximação, em teoria, dos *handicap* como semelhantes, essa frágil compaixão da opinião pública obriga paradoxalmente o afastamento dos deficientes do olhar comum. A monstruosidade migra do corpo monstruoso para uma postura de oposição às regras vigentes.

No primeiro capítulo, nos concentraremos em analisar o contexto de fortalecimento do poder disciplinar, como classificado por Foucault (1980), alavancado pelo imaginário tecnocientífico da modernidade industrial em constituição ao longo do século XIX. A gestão produtiva dos indivíduos submetidos pelas normas dos dispositivos de vigilância fomenta o surgimento de uma cultura visual intensa (*flanêrie*) motivada por formas originais de espetáculo.

A figura do monstro humano desponta, assim, como principal atração em museus, parques e feiras de “entra e sai” que se consagram no período. Um verdadeiro “teatro dos *freaks*” de moldes capitalistas – como o *American Museum*, aberto em 1841 por Phineas Taylor Barnum – incita a repercussão da recreação de massa calcada na fabricação de aberrações. Logo, o lugar da alteridade, durante a fase moderna, é expresso na representação do anormal.

A reprodutibilidade técnica do aparato fotográfico e o desenvolvimento de um *yoyeurismo* público característico também disseminam a produção de fantasmagorias e ilusões óticas entre as ofertas de distrações disponíveis nas grandes cidades. Dessa forma, álbuns de fotografia, notícias sensacionalistas, necrotérios, museus de cera e panoramas acabam por banalizar a imagem das bizarrices, transformando os *freaks* em “monstros pálidos” (FOUCAULT, 2002).

Já no final do século, como nos elucida Courtine (2008) nos textos “O corpo inumano” e “O corpo anormal”², os avanços do estudo teratológico garantem normas de inclusão dos anormais. As feiras de curiosidade diminuem consideravelmente, ao passo que o olhar agora racionalizado do público passa a se dirigir para as salas de cinema, que começam a proliferar nos centros urbanos.

No segundo capítulo, por sua vez, será apresentada a proposição de que as telas de cinema se tornam os novos palcos dos monstros a partir da virada do século XX. Narrativas fantásticas e trucagens precursoras dos efeitos especiais criam as ficções cinematográficas pioneiras de terror. Desse modo, o *freak* é ressignificado através inicialmente do “cinema de atrações” e depois por meio das histórias de horror dos cinemas clássicos europeu e americano.

Autores como Ben Singer (2004) e Tadeu Capistrano (2002, 2004) nos explanam o contexto fragmentado de surgimento da chocante e violenta produção em imagem em movimento, e teóricos como Tom Gunning (1990) e Flávia Cesarino Costa (2006, 2007) aclaram o desenvolvimento dos primeiros filmes. Será proposto o argumento de que, apesar do lançamento do emblemático longa *Freaks* (1932), dirigido pelo polêmico Tod Browning e marcado por um inédito realismo teratológico, a indústria do cinema logo opta pela estratégia de criação de novas monstruosidades e anomalias apartadas da realidade dos espectadores.

Os “monstros-simulacros” dos gêneros de ação, animação e ficção científica começam a ganhar destaque e a delinear uma estética de sensibilização indireta do público já na década de 1930. Os estúdios *Disney*, por exemplo, recolhem os *freaks* clássicos da representação de origem grotesca, deslocando-os para os desenhos infantis. É o caso de *Branca de neve e os sete anões* (1937), que substitui a mulher barbada pela princesa descorada e põe um grupo de anões fora do limiar dos circo-shows. Com efeito, o trabalho de catalogação das filmografias de horror empreendido por Luiz Nazário (1998) servirá de base para a análise pontual de algumas fitas.

Já o intuito do terceiro capítulo é o de examinar a passagem da sociedade de disciplina para a sociedade de controle, observando as transformações do modelo em diferentes meios de entretenimento. Com a emergência da contemporaneidade, os

²Esses textos fazem parte das compilações dos livros “História do corpo – I” e “História do corpo – III”, respectivamente, lançados em 2008, com organização de Courtine, Alain Courbin e Georges Vigarello.

sujeitos se tornam cada vez mais residuais e divisíveis, e o corpo social perde a sua homogeneidade a partir da construção de novos discursos (DELEUZE, 2010).

Assim, a partir da década de 50, o lugar do espetáculo dos monstros se torna por excelência a televisão. A explosão do consumo cultural e a propagação de novos meios de comunicação promovem a então inédita intenção coletiva de um “devir-*freak*”. Frentes artísticas da música e da arte acompanham esse imperativo nascente, e o *freak* ganha novo *status* com a constituição da contracultura nos anos 60. O ideário do *freak out* comanda a atitude de um movimento *underground*, que confunde as fronteiras entre normais e anormais e se opõe às regras do *establishment*.

Textos de Ieda Tucherman (1999, 2001, 2005, 2011) e de Yves Michaud (2008), além da dissertação de mestrado de Daniela Szwertsarf (2011), darão apoio para o entendimento da formação dos novos atores sociais da diferença – tais como as minorias excluídas e imperfeitas compostas por feministas, *hippies*, *gays*, *punks* e *skinheads*. O monstro deixa, portanto, de representar uma outridade absoluta para fazer parte do interior de cada um. Além disso, os portadores de deficiência passam a contar com dispositivos legais e administrativos a seu favor, ainda que a inserção dos “anormais” na sociedade seja até hoje bastante problemática.

A lógica do capitalismo, contudo, absorve as posturas desviantes, difundindo, através da indústria do espetáculo, estruturas culturais anômalas. Ocorre, dessa forma, uma transformação *freak* dos padrões de consumo – agora customizados e difundidos através de múltiplos modelos – e dos ícones globais da cultura pop. O desenvolvimento da tecnociência coloca em questão a reconfiguração dos corpos e das identidades, desnaturalizando a morte, ao passo que a imagem do indivíduo “gestor de si”, o “culto ao corpo” e as virtualizações do “show do eu”, como traçado por Paula Sibilia (2008), constituem novas construções da vida.

2. O TEATRO DOS *FREAKS* NO SÉCULO XIX

"O normal, enquanto anormal, é posterior à definição do normal, é a negação do normal, é a negação lógica deste."
Georges Canguilhem

2.1 *Os princípios da “fábrica de aberrações” da modernidade*

O século XIX é o período em que os dispositivos de normalização do poder disciplinar ganham maior solidez. Os modelos de distribuição e de ordenação dos corpos dóceis passam a gerenciar e a hierarquizar a população através de uma gestão produtiva do tempo e do espaço. Enquanto a assinatura cria o indivíduo, a matrícula forma o coletivo das massas, que vão ser agenciadas e reguladas pelo biopoder³ capitalista (FOUCAULT, 1980).

A cultura visual da época vem a ser regida pela lógica de espaços de recreação que também têm por função o treinamento da circulação em áreas interiorizadas, a administração da atenção e o controle do olhar – partindo da razão de um arquitetura com normas de separação. Surgem, então, formas de espetáculo alavancadas pelo imaginário tecnocientífico emergente da modernidade industrial.

Dessa maneira, os muitos museus, parques e feiras populares que se inauguram nesse momento expõem atrações que exploram a visão do observador, agora isolada empiricamente dos outros sentidos, para cativar públicos e constituir multidões. Tem início a era da informação centrada na gestão do corpo humano como modelo do pensamento e na adoção da atenção como esquema de formação de espectadores (CRARY, 1999).

Assim, com a eclosão dos grandes centros urbano-industriais no século XIX, insurge a figura do *flâneur*, indivíduo que se lança na cidade com o objetivo de experimentar estados de percepção variados. No ensaio “O pintor da vida moderna”, Baudelaire (1863) aponta o artista como representação dessa *flânerie* comportamental que transforma o sujeito em “cidadão espiritual do mundo”, “interessado vivamente pelas coisas, mesmo por aquelas que são aparentemente mais triviais” (BAUDELAIRE, 2006; p 16).

³“A velha potência da morte em que se simbolizava o poder soberano é agora, cuidadosamente, recoberta pela administração dos corpos e pela gestão calculista da vida” (FOUCAULT, 1980; p 131).

É nesse contexto da cultura moderna que uma intensa rede de comercialização de “aberrações” começa a ser engendrada, disseminando a figura do monstro nos espaços de entretenimento de grandes cidades como Nova York, Paris e Londres. Chamadas de *freak shows* (ou *side shows*), essas apresentações configuram o monstro humano como o principal ator e produto daquilo que começa a ser um rascunho de uma indústria do espetáculo, que tem como premissas, segundo Debord (1997), a separação política dos corpos e a atomização dos indivíduos, que passam a se relacionar pela mediação de imagens.

O *freak* surge no bojo de uma humanidade que não aceita a sua integração “criando uma imagem ideal de si mesma, da qual os mal formados estão *a priori* excluídos” (NAZÁRIO, 1998; p 45). Enquanto, na sociedade espartana, crianças defeituosas eram mortas logo após o nascimento, outras culturas dedicavam-se a uma espécie de fabricação de monstros. Como exemplos históricos, destacam-se as mulheres-girafas de Mianmá, que eram obrigadas a alongar seus pescoços com pesadas argolas; a tradição de evitar o crescimento dos pés das mulheres na China, para mantê-los pequenos e belos aos olhos masculinos; a prática de cortar os lábios, comprimir os crânios e evitar o crescimento de crianças, na Boêmia medieval, para que essas fossem adotadas como “bobos-da-corte”. Esses modelos representam algumas das bases das origens dos circo-shows (NAZÁRIO, 1998; p 45-46). É preciso, no entanto, respeitar as peculiaridades históricas e culturais da atribuição de sentido a essas figuras monstruosas.

Com efeito, os chamados “*freaks* clássicos”, tais como anões, siames e hermafroditas, são conhecidos desde muito tempo, sendo inclusive mencionados na Bíblia – todos se recordam da figura do gigante Golias. Não se pode determinar, contudo, quando exatamente os *freaks* começam a ser exibidos, mas os primeiros registros dos seus aparecimentos em feiras remetem ao “Período Elizabetano” de ápice da Renascença na Inglaterra. Depois, ganham notoriedade como atrações durante a restauração inglesa (1660), em que desponta a categoria do *self-made freak*. Espetáculos restritos às cortes ou organizados pela Igreja fazem parte dos primeiros circuitos de apresentação das aberrações humanas (TUCHERMAN, 1999; 117-129).

No ensaio “O corpo inumano”, Courtine (2008) ressalta que a explicação para a origem das monstruosidades está em um embate entre o natural e o sobrenatural situado no curso da Renascença. Como afirma o autor:

[...] podemos escrever alguns princípios organizadores, onde o natural rivaliza com o sobrenatural: onipotência divina, malefícios diabólicos, força da analogia, acidentes “naturais” da gravidez, excesso ou falta de sêmen, relações “incestuosas” entre homens e animais. O monstro é milagre, malefício, sinal, fruto do pecado ou acidente da concepção (COURTINE, 2008; p 491).

O teórico francês entende, contudo, que a dessacralização do corpo monstruoso, afastada de uma herança de superstições e crenças, tem início a partir da metade do século XVII. Um “adestramento da curiosidade” acompanhado de dispositivos de enquadramento do conhecimento científico – representados por mesas de dissecação e vitrines dos primeiros museus de história natural – contextualizam “as polêmicas sobre a monstruosidade que apaixonaram o século XVIII” (COURTINE, 2008; p 491). Assim, se o monstro é algo da ordem do real, o monstruoso é produzido por discursos e imagens, sendo inscrito no campo imaginário da representação (COURTINE, 2008; p 274).

Segundo Tadeu Capistrano (2004), a exibição de “abominações corporais” e as descobertas tecnocientíficas das feiras de “entra e sai”, como eram denominadas, impulsionam uma excitação sensacionalista no final do século XIX. Uma corporificação dos temores da “vida nervosa” moderna, percebida sobretudo nas tendências da literatura fantástica e, alguns anos mais tarde, no cinema, é relacionada a um “rompimento com um regime clássico de representação do corpo ligado aos terrores ecoados da escuridão gótica” (CAPISTRANO, 2004 ; p 1). O monstro deixa de estar relacionado à sobrenaturalidade do fantasma para ganhar materialidade no jogo simultâneo entre a vida e a morte.

No alvorecer do século XIX, o corpo passou a sofrer outras ameaças: o sentimento de medo vinculado ao sobrenatural encarnava-se na anatomia humana na medida em que o corpo se revelava cada vez mais manipulado, plástico e vulnerável diante dos novos riscos, horrores e fissuras que os emergentes espaços urbanos abriram: acidentes, mutilações, psicopatias, crimes, deformidades e outras aflições corporais que afetavam mais os nervos do que a “alma” (CAPISTRANO, 2004 ; p 1-2).

As feiras de diversões públicas constituem, tanto na Europa quanto na América do Norte, uma primeira versão de um “laboratório de fantasmagorias”, que o século XIX aperfeiçoa, passo a passo, ao constituir uma “indústria da diversão de massa”. Os

olhares indiscretos apontados para as monstruosidades humanas movem-se sem vergonha nesses “ajuntamentos de diversões populares” do período, que se espalhavam pelos bulevares, ameaçando penetrar as cidades (COURTINE, 2008; p 2).

De acordo com a análise de Foucault, a tecnologia do regime disciplinar, que surge com o fim das monarquias da sociedade de soberania, age através de mecanismos infra-penais de homogenização, que relacionam o estudo do corpo humano às máquinas de produção e de espetáculo do capitalismo industrial onde a lei não atua. “O normal se estabelece como um princípio de coerção nas escolas, nos hospitais, nas fábricas, junto com a vigilância, a regulamentação é um dos grandes instrumentos de poder no fim da era clássica” (FOUCAULT, 1998; p 153).

Assim, as medidas de hierarquização e de exclusão do referido modelo de anatomia política do detalhe classificam o desempenho dos indivíduos para que a composição das forças da produção da coletividade seja otimizada. A apresentação dos contrários à norma – ou das “imagens invertidas”, como sugere Courtine (2008; p 261) – também aparece como uma das formas de arranjo de disposição da diferenciação. A oferta dos “anormais” se estabelece, dessa maneira, como uma das principais atrações dos locais de lazer da época, se configurando como parte da sanção normalizadora de hierarquia dos olhares. Surge então o “modelo do monstro”, que sobrepõe as anomalias corporais acima de qualquer outra distinção.

2.2 *O monstro como o primeiro ator contemporâneo do entretenimento de massa*

Um marco exemplar da inserção dos *freak shows* na era da cultura de massa é a abertura do *American Museum*, inaugurado por Phineas Taylor Barnum, em 1841, em Nova York. Ao concentrar uma diversidade de opções em um mesmo ambiente – como também mostras de história natural, shows de mágica, concursos de bebês mais bonitos, fantasmagorias e ventriloquistas –, além de dispor de dispositivos cênicos exemplares, o estabelecimento se ajusta a uma lógica industrial de divertimento. O Museu Americano se torna rapidamente a atração mais frequentada dos EUA – calcula-se que, de 1841 até 1868, o seu número de visitantes tenha chegado a 41 milhões (COURTINE, 2008; p 265). Com o tino capitalista moderno de Barnum e o apelo visual do espetáculo – seguindo o esquema no qual “corpo perturba, mas o

cenário tranquiliza” (COURTINE, 2008; p 270) –, os seres disformes passam a ser o grande produto comercializado em um mercado de lógica de grandes reuniões. Como destaca Courtine:

Nelas [as feiras de deformidades], os monstros constituem o ponto alto do espetáculo: no imóvel da Broadway [O Museu Americano], passava-se o domingo em família, fazendo piquenique perante gigantes, anões, albinos e siameses, para a alegria das crianças e a edificação de todos. É preciso insistir: tais distrações não eram nem duvidosas nem confidenciais, como a percepção anacrônica atual poderia sugerir. (COURTINE, 2008; p 3)⁴

Uma das primeiras atrações do empreendimento do bem sucedido empresário dos monstros é a exibição de Joice Heth, senhora de 161 anos de idade que declarava ter sido ama de leite de George Washington. A mulher era observada pelos olhares curiosos enquanto passava praticamente todo o tempo deitada em um leito de quase morte. Esqueletos de mastodontes, múmias egípcias e animais exóticos, como hipopótamos, complementavam o painel de diversões. Em 1853, a organização da exposição universal de Nova York é dada a Barnum, que inclui uma galeria de malformações anatômicas entre espetáculos teatrais e musicais. Quando um incêndio atinge o edifício do Museu Americano, em 1868, o empresário tem a ideia de transformar o espetáculo dos *freaks* em um circo itinerante, batizado com o nome de “O maior show da terra”.

O monstro se torna, portanto, um dos principais elementos em torno dos quais são estabelecidos o controle do olhar e do comportamento nos espaços de entretenimento, próprios da nova cultura de massa que surge no período. A partir de meados do século XIX, os locais dos *freak shows* se tornam negócios de alto lucro, onde a normalização se efetua através da presença do espectador, que paga o ingresso para desfrutar da cartela de ofertas visuais disponíveis. São as deformidades humanas que estrelam o espetáculo do grotesco e do bizarro recomendado para toda a família – crianças, inclusive, pagavam meia entrada. Multidões se maravilhavam em uma experiência de catarse de purgação das emoções, que transformava o espanto em prazer, a repulsa em entretenimento e o temor em gozo (COURTINE, 2008; p 274). De

⁴COURTINE, Jean-Jacques. *O desaparecimento dos monstros*. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/106.rtf>. Acesso em Agosto, 2011.

acordo com a definição de Courtine (2008; p 273), algo como uma “perturbadora diversão”.

O corpo anormal, contudo, não representa apenas um erro da natureza. A figura do monstro é também uma construção cultural na medida em que é associada ao animal e ao selvagem, concentrando em si temores do século, como o pavor da degenerescência física e moral e o medo do estrangeiro. A hierarquia racial e a colonização de outros povos fazem parte da lógica de composição desses espetáculos. O fenômeno *freak* também aparece como o outro racial do “europeu, branco, macho”, influenciado pelo evolucionismo fundador da mitologia da raça branca, também entendida como a mitologia do homem moderno (TUCHERMAN, 1999; p 125).

Dessa maneira, além de anões, mulheres barbadas e homens-elefantes, os shows de estranhezas contam com exemplares de etnias excêntricas, como aborígenes australianos, guerreiros Zulus e crianças de Israel, exportados para os palcos da “civilização” ocidental. O conceito de *freak* se firma como uma associação permanente da ideia do “outro”, como fruto de uma causalidade externa compreendida por uma alteridade radical.

Mas a história do monstro submete também a construção social e a definição jurídica do fato monstruoso à investigação histórica. A proximidade corporal com esses atores da diversão em massa acaba por banalizar e teatralizar o modelo do anormal, ultrapassando as deformidades físicas e as estranhezas exóticas para englobar também pequenos atos criminosos, delinquências e desvios sexuais. Segundo a explanação de Foucault (2002), o anormal se torna algo como um “monstro pálido”, vulgarizado e disseminado.

No livro “Os Anormais”, Foucault (2002) procura caracterizar a passagem do monstro ao anormal como a transição “do bicho papão aos pequenos polegares”, descrevendo como o poder de normalização é estendido, aos poucos, a toda a sociedade. Ele assinala que, ao final do século XIX, a figura monstruosa aparece como um exagero no campo de anomalias e que, “nessa nuvem de pequenas anomalias, os personagens são ao mesmo tempo anormais e familiares” (FOUCAULT, 2002; p 138).

Ainda de acordo com a análise foucaultiana, se o monstro se revela, no fim do século XVIII, como categoria jurídica ou fantasma político, no século seguinte, ele se torna uma categoria da psiquiatria. O postulado da racionalidade é fortalecido pelo novo sistema de ordem e de punição onde o hospital psiquiátrico se estabelece como

local de diagnóstico e de classificação da anormalidade. Como destaca Foucault (2002), o célebre artigo 64 da lei francesa afirma que “não há crime se o sujeito está em estado de demência”.

Assim, é por meio da psiquiatria que se organiza uma “tecnologia das anomalias”, definida como a ciência e a técnica dos anormais, dos indivíduos anormais e das condutas anormais. Tal especialidade médica passa a invadir uma totalidade de condutas que, até o momento, só passavam por estatutos morais, disciplinares ou judiciais. A psiquiatria estabelece a codificação da loucura como doença e como perigo, e quase tudo passa a ser “patologizado” e, logo, “psiquiatrizado”.

Além disso, a sexualidade é uma das chaves da individualidade do sujeito do século XIX e do entendimento do olhar de repúdio (mas também de curiosidade) às pessoas com deformações. Mas a relação entre prazeres sexuais e sofrimento não é mais, nesse momento, relacionada à esperança de uma imortalidade espiritual de outrora. Ao agregar as noções de “população” e de “corpo” – também entendidas como gestão da biopolítica das populações e da anatopolítica do corpo, respectivamente (FOUCAULT, 2004) –, o dispositivo do sexo se associa aos riscos da saúde do indivíduo e aos cálculos de preservação da espécie. De acordo com Paulo Vaz, no texto “A vida feliz das vítimas” (2010; p 142), “um mínimo desvio poderia ter consequências terríveis e toda doença ou perturbação física ou mental teria, ao menos, em parte, uma etiologia sexual”.

2.3 *A fotografia e a banalização da imagem do “corpo monstruoso”*

O desenvolvimento das estradas de ferro, a revolução da imprensa, e a invenção da fotografia contribuem para consolidar uma cultura de massa calcada na visão e na atenção encarnada a partir do século XIX (CRARY, 1999). A reprodução e a multiplicação mecânica da imagem fotográfica atuam na disseminação da representação do normal e do anormal em complemento às exposições dos monstros.

No âmbito de um período de reorganização da percepção humana, a fotografia é inicialmente concebida e popularizada como portadora da verdade, sendo abrangida como uma espécie de espelho do real. A tarefa do aparelho de determinar as

coordenadas do olhar passa a ser adotada por varias instituições, como a família, a medicina e a polícia, compondo, assim, um dos dispositivos de afirmação do poder disciplinar.

Como traça o historiador Tom Gunning (2004), no texto “O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema”⁵, a fotografia se insere na lógica de um novo discurso de poder e controle, principalmente como uma ferramenta ágil da investigação policial no século XIX. Isso se deve em razão de três aspectos: sua condição de índice (fornece evidência sobre o objeto que retrata), sua condição de ícone (produz uma semelhança direta com o seu objeto) e sua natureza separável (refere-se a um objeto ausente mesmo estando separada dele em tempo e espaço) (GUNNING, 2004; p 45). Se por um lado, no entanto, a representação fotográfica compreende as intenções de vigilância e de identificação fundamentais a um sistema policial burocrático, neutralizando e identificando os objetos em circulação através de uma rede de referência indicial e icônica, por outro, ela também se torna objeto de recordação e mercadoria de desejo popular no período.

Técnicas químicas inovadoras permitem o desenvolvimento e a propagação da fotografia comercial já em 1850. Os formatos da “carta estereoscópica” e o retrato “carta de visita” alcançam rapidamente um enorme sucesso e passam a ser produzidos em série. Ao final do século, a técnica adquire tanta popularidade que se torna comum que famílias conservem álbuns de fotografia expostos nas salas de estar. Pessoas com melhores condições financeiras começam a fazer coleções de retratos de parentes, amigos, celebridades e personalidades políticas.

Com a crescente difusão da fotografia ao longo das décadas, além do aumento expressivo de profissionais – enquanto em 1840 não havia fotógrafos profissionais, na virada do século já existem cerca de 30 mil – começam a surgir estúdios fotográficos dedicados exclusivamente ao trabalho de retratar o bizarro, compondo uma iconografia dos monstros. Essas imagens vem a ser vendidas nas entradas dos espaços de exibição das malformações humanas como essencialmente documentos de atestação de tudo que a visão de fato testemunhava no local. A circulação desse material por diferentes camadas da sociedade permite um contato indireto com as anomalias, propagando e banalizando o corpo monstruoso. A imprensa popular e as fotos postas à venda

⁵Esse ensaio faz parte da compilação de textos “O cinema e a invenção da vida moderna”, organizada por Leo Charney e Vanessa R. Schwartz.

convertem os monstros em signos e moedas em circulação – “a moedinha da anomalia” (COURTINE, 2008; p 279).

A questão posta aqui é a da exploração das formas materiais de uma cultura visual de massa. Os modos de difusão desses singulares cartões postais demonstram de novo que a exibição do anormal tem precisamente por alvo a propagação de uma norma corporal. O monstro é sempre uma exceção que confirma a regra: a normalidade do corpo urbanizado do cidadão que o desfile dos estigmatizados diante da objetiva convida a reconhecer no espelho deformador do anormal (COURTINE, 2008; p 280).

Ao contrário do que se possa imaginar, os retratos dos *freaks* não são dramatizados cenicamente, assemelhando-se ao padrão daqueles realizados com “pessoas normais”. O valor comercial dessas imagens explicita o peso da curiosidade pelas bizarrices do corpo humano, que não se satisfazia apenas com idas regulares a feiras e a salões de exposição. Normalmente comprados por ocasião de visita, as fotos dos monstros ganham sentido de *souvenir*, encorpando as páginas dos álbuns de família. As primeiras agências de publicidade, surgidas na década de 1840, também ajudam a promover os fenômenos dos shows e das imagens dos “erros da natureza”, que competem com outras celebridades da época na venda de retratos.

Uma anedota histórica narra o encontro de um famoso anão e um político “gigante” na Casa Branca. O pequenino *showman* General Tom Polegar se reúne, em 1863, com o então presidente americano Abraham Lincoln para uma conversa informal, que atice o interesse da imprensa popular. As duas famosas figuras públicas faziam carreira com a venda de fotografias de si próprias, alcançando enorme popularidade com as imagens produzidas pelo estúdio “Brady & Cooper Union”, do conhecido fotógrafo Mathew Brady⁶. Graças à propaganda patrocinada por Barnum e à distribuição de fotos autografadas, Polegar, que media dois pés e pesava cerca de 15 *pounds*, se torna o primeiro anão internacionalmente conhecido, viajando pelo mundo com o seu espetáculo burlesco (SZWERTSARF, 2011; p 48).

Dessa forma, o *voyeurismo* de massa é inventado no século XIX graças às multidões que se revezam nos parques e nas feiras do “entra e sai” e à reprodutibilidade técnica do aparato fotográfico. Tais dispositivos colocam o *freak* no lugar central de visibilidade. Em um misto de realismo moderno e também de um

⁶Fotógrafo que inspira o trabalho da célebre Diane Arbus, que, a partir de década de 1960, começa a registrar pessoas à margem da sociedade.

sistema de fabricação de celebridades, os monstros ilustram cartões postais difusores da ideia de uma norma corporal a partir de um jogo de oposições – o anormal se constitui como uma exceção para afirmar a regra. Além disso, as ilustrações das excentricidades físicas também se relacionam com as práticas de circulação moderna de um deslocamento no território ligadas, desde a segunda metade do século XIX até a década de 1930, às movimentações do turismo interior. Os postais dos monstros se tornam valorizados “a tal ponto que lugarejos que ninguém seria capaz de distinguir puderam se orgulhar de possuir, na falta de uma igreja em estilo romano, uma curiosidade humana” (COURTINE, 2008; p 281).

No intervalo de um século, que vai de 1840 a 1940, é possível observar o apogeu e o declínio da exibição descomedida do anormal como forma de entretenimento, sustentada pela fotografia posta a serviço dessa indústria. A invenção da teratologia, especialidade médica que se dedica à investigação de anomalias e malformações ligadas ao desenvolvimento embrionário, transforma a percepção do corpo monstruoso em objeto de estudo racional. Fundada pelo naturalista Étienne Geoffroy Saint-Hilaire⁷, essa “ciência dos monstros” autônoma se volta para a análise de anomalias graves, rompendo decisivamente uma concepção histórica do modo de pensar o monstruoso. As causas para o aparecimento dos *freaks* passam a ser relacionadas à membrana amniótica, à interrupção no desenvolvimento do feto ou a doenças embrionárias. “Acabou definitivamente a concepção, com efeito, da monstruosidade como manifestação diabólica ou divina, aberração curiosa, produto grotesco dos delírios da imaginação feminina, fruto incestuoso das relações entre o homem e o animal” (COURTINE, 2008; p 289).

Com a perda de uma legitimidade científica, a circulação dos curiosos vai, aos poucos, diminuindo e o desvio monstruoso passa a ser classificado como anomalia através de justificativas do domínio médico. Isso acaba contribuindo para o fortalecimento da outridade dos monstros, afirmados em suas monstruosidades, o que impede “uma recepção naturalizada dos *freaks* na cultura” (TUCHERMAN, 1999; p 127).

⁷O naturalista francês Étienne Geoffroy Saint-Hilaire (1772-1844) é considerado o fundador da teratologia, ramo da ciência médica que investiga as malformações congênitas. Em 1832, publica o livro *Histoire Générale et Particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et les animaux*. Seu filho, Isidore Geoffroy Saint-Hilaire (1805-1861), conclui a sua obra, enriquecendo o universo das anomalias de uma classificação rica e exemplar, de um léxico racional e de uma coerência científica.

Na ocasião das primeiras décadas do século XX, a representação dos monstros humanos é motivo de um embate entre uma cultura do *voyeurismo* e uma cultura da observação científica. O olhar de espectador posto sobre o corpo do anormal entra em crise e o monstro passa a ser compreendido como ser humano. Como arremata Courtine (2008), “toda essa parte obscura de sensibilidade e de práticas que cercavam a presença dos monstros humanos na sociedade tradicional tendem a apagar-se aqui por trás de uma história dos discursos científicos” (COURTINE, 2008; p 287).

Foucault (2002) classifica a formação do grupo dos “anormais”, categorizado pelos discursos e dispositivos disciplinares desde o final do século XIX, a partir da conjunção de três elementos. O primeiro é o “monstro humano”, cujo campo de aparecimento é o duplo domínio jurídico-biológico – representa uma exceção à forma da espécie e perturbação às regularidades jurídicas (cânones do batismo, leis do casamento, etc). A sua coerência científica é dada pelos estudos de embriologia e teratologia dos Geoffroy Saint-Hilaire. O segundo elemento é o “indivíduo a corrigir”, figura que surge com o estabelecimento das técnicas de disciplina, durante os séculos XVII e XVIII, por conta dos procedimentos de adestramento do corpo e do comportamento nas instituições. O seu referencial científico é inscrito numa psicofisiologia das sensações da motricidade e das aptidões. O terceiro é o “onanista”, sujeito que aparece no século XVIII em resposta às novas relações entre a sexualidade e a organização familiar. Trata-se do universal secreto das sexualidades infantis, que vai ser teorizado lentamente a partir da *Psychopathia sexualis* de Kaan⁸.

2.4 O voyeurismo público na Paris do fim do século

Como ressalta Courtine, as feiras dos fenômenos vivos mantêm um caráter mais artesanal e popular em Paris, onde o *Foire du Trône* (Feira de Trône) explode em barracas e visitantes de 1850 até a última década do século XIX. Durante o período, a cidade “acaba se destacando como a capital mundial da curiosidade, uma encruzilhada do singular e o bizarro, o imenso bazar das monstruosidades” (COURTINE, 2008; p 262). E a oferta de distrações da capital francesa não se resume aos espetáculos de

⁸Os estudos de Heinrich Kaan, em 1844, marcam o início de um estudo médico organizado a respeito da sexualidade humana – aquilo que vai ser futuramente chamado de Sexologia.

curiosidade e aos parques de diversão. Comparadas aos *side shows*, as chamadas *salles d'exposition* do necrotério da Cidade Luz também atraem multidões de curiosos a partir da segunda metade do século XIX.

Exaltado como praticamente um teatro público, o necrotério de Paris, inaugurado em 1864, exhibe filas de cadáveres, atrás de janelas de vidro acortinadas, a grandes grupos que se reúnem para contemplar o espetáculo da morte. No ensaio “O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto pela realidade na Paris fim-de-século”⁹, Vanessa R. Schwartz (2004) descreve o interesse do público pelo show da “vida real”, apontando a visita ao necrotério como “uma atração carnavalesca para a qual as pessoas compravam entrada e depois andavam por um galpão, boquiabertas com o que viam” (SCHWARTZ, 2004; p 339).

Registros da imprensa popular da época revelam que a grande maioria dos visitantes, despreocupada com a possibilidade de reconhecer um corpo, frequentava o espaço apenas para olhar, o que reforça a lógica da curiosidade do *flâneur*, que pauta a cultura ocidental do fim do século XIX. O cadáver exposto e visitado também corrobora o esquema de normalização disciplinar, reforçando o medo do crime.

O necrotério, nesse caso, funciona como um auxiliar do jornal, colocando os mortos descritos de maneira sensacionalista pela imprensa em palcos. Na era da informação, reportagens de acidentes e crimes escabrosos, os chamados *faits divers*, cativam a atenção do público e, por consequência, dominam as páginas dos periódicos (SCHWARTZ, 2004; p 340).

A atração mórbida promovida pelo necrotério de Paris pode ser entendida como um serviço público experimentado como destaque turístico da cidade – tão requisitado quanto a visita à Torre Eiffel. O espaço do necrotério faz parte do catálogo de opções de distrações oferecidas na capital. Dessa maneira, o espetáculo e a narrativa estão próximos na lógica do necrotério e, portanto, da formação de uma cultura visual de massa. Como ressalta Vanessa R. Schwartz:

Os jornais davam destaque às histórias das multidões no local, e, como os jornais, o necrotério reapresentava uma vida parisiense tornada espetáculo. A *salle d'exposition*, suas cortinas, as filas do lado de fora, os cadáveres vestidos e sentados em cadeiras e as ilustrações dos jornais garantiam que a realidade aí

⁹Esse texto faz parte da compilação de artigos de “O cinema e a invenção da vida moderna”, organizada por Leo Charney e Vanessa R. Schwartz.

fosse reapresentada, mediada, orquestrada e espetacularizada (SCHWARTZ, 2001; p 343).

Outros exemplos que compõem a rede de ofertas parisiense do fim do século são o Museu Grévin e os panoramas. Em funcionamento ainda nos dias de hoje, o museu de cera da capital francesa, o *Musée Grévin*, é inaugurado em 1882 em Montmartre, no coração da Paris “moderna”¹⁰. Inspirado no popular Madame Toussauds, de Londres, a versão francesa é idealizada pelo jornalista Arthur Meyer, que tem a ideia de apresentar aos seus contemporâneos as personalidades que faziam a notícia da época¹¹ em três dimensões. Em um período em que a fotografia ainda é pouco utilizada pela imprensa, ele imagina a criação de um local onde as pessoas podiam finalmente “mettre un visage” (“atribuir um rosto”) às figuras célebres da mídia.

Assim, o museu Grévin é concebido como um aprimoramento do jornal (um “jornal vivo”) e como uma forma mais realista de atender ao interesse das pessoas pelos fatos diários. Contendo uma coleção de esculturas, quadros e conjuntos de dioramas¹² de rápida circulação, o local corresponde ao desejo e ao reconhecimento visual do público, mantendo um vínculo com o espetáculo e apresentando “os principais eventos correntes com fidelidade escrupulosa e precisão impressionante” (SCHWARTZ, 2001; p 345) – imortalizando inclusive em objetos os mais sangrentos crimes da época.

Os panoramas, por sua vez, funcionam de modo bastante similar ao museu de cera, transportando os observadores a diferentes épocas e lugares por meio de representações realistas. Inventados ainda no século XVIII, eles renascem na décadas de 1880 e 1890 depois de terem praticamente desaparecido em meados do século XIX. Os panoramas atraem multidões pela reprodução de eventos recentes, catástrofes, execuções e assassinatos famosos, além da simulação de paisagens e viagens, pelo pequeno valor de um franco a entrada – contemplando também públicos de classes mais baixas.

¹⁰ Algumas décadas antes, em 1856, outro museu de cera se torna famoso. Aberto pelo “doutor” Spitzner, o “Museu de imagens de cera anatômica”, equilibra sessões de “etnologia” e de “teratologia”. Reuniões de bustos de africanos e astecas, por exemplo, dividem espaço com fetos deformados em vidros e exemplares de catástrofes patológicas (COURTINE, 2008; p 258).

¹¹ Para realizar o seu projeto original, Meyer se junta ao caricaturista, figurinista e escultor Alfred Grévin, que se envolve tão intensamente a ponto de dar nome ao museu.

¹² Modos de apresentação, ou maquetes, que simulam um contorno do real e retratam de maneira realista cenas e paisagens com finalidade de instrução ou artística. A invenção é entendida como um dos antecedentes do cinema devido ao seu mecanismo de ilusão da representação realista.

O realismo das exposições dos mortos nas vitrines do necrotério e a fidelidade das representações do museu de cera e dos panoramas agem como sínteses estéticas das reportagens jornalísticas, transformando a vida real em espetáculo. Os elementos presentes nessas instituições vão estar associados ao início do cinema. Com efeito, com o fechamento do necrotério da capital francesa, em 1907, o público passa, pouco a pouco, a se dirigir para as salas de cinema que começam a proliferar na cidade.

O sentimento da vida citadina é, dessa forma, acompanhado pela imersão num universo visual onde os olhos dos transeuntes são solicitados e orientados, como nunca antes haviam sido, por dispositivos inéditos que transformam profundamente as maneiras de ver, deslocando a posição do sujeito que observa, multiplicando os ângulos da curiosidade, modificando progressivamente os apetites visuais do público e preparando os olhares para um outro exercício desta inesgotável atração pelo grotesco e pelo disforme. O monstro abandonará o palco e invadirá as telas. Nunca deixou de ocupá-la desde então (COURTINE, 2008; p 4).

O próprio cinematógrafo, por sinal, é consequência de uma série de inovações técnicas da produção de ilusões óticas ao longo do século XIX. Em outras palavras, resulta do êxito dos panoramas e dos dioramas, da invenção da fotografia e da reprodução mecânica de imagens, do surgimento da publicidade, mas também das “fantasmagorias” das ruelas e exposições e do “adestramento” da visão dentro museus.

Neste primeiro capítulo, pudemos empreender uma análise da construção cultural do monstro *freak* e do desenvolvimento da indústria do espetáculo calcada na apresentação do corpo anormal. O comércio visual de “aberrações” está inserido na lógica política maior de disciplinarização dos sujeitos e de administração das possibilidades de vida. A fotografia surge, nesse contexto, assim como o conjunto de práticas de *yoyeurismo* público, expandindo o esquema comercial de bizarrices.

3. A ESPETACULARIZAÇÃO DO MONSTRO NO CINEMA NO INÍCIO DO SÉCULO XX

“O parque de diversão é o berço do cinema.
Hollywood é o filho natural de Barnum.”
Tod Browning

3.1 O *freak* deixa os palcos do “entra e sai” para invadir as telas

No final do século XIX, um sentimento de compaixão para com os monstros surge na medida em que a presença das feiras de curiosidade começa a diminuir consideravelmente. A racionalização do olhar promovida pelos avanços da ciência, do estudo teratológico e também por mudanças no campo jurídico garantem normas de inclusão do *freak*, que passa a ser tema da medicina legal.

A literatura também tem um papel fundamental nessa história de transformação das sensibilidades. Autores como Baudelaire, Théodore de Banville, Victor Hugo e Jules Vallès retratam em romances, crônicas e gazetas a “miséria sentimental dos monstros, as dores de amor da mulher gigante e os tormentos dos anões” (COURTINE, 2008; p 298). Essa é, portanto, a época do romance gótico, do romantismo *noir*, da emergência do simbolismo e do decadentismo – todos apontando em direção a uma estética do macabro.

Dessa forma, a humanidade do monstro é uma descoberta científica, literária e estética do fim do século XIX, assim como o reconhecimento do “sofrimento destes grotescos agrupamentos de membros que provocavam a estupefação e a repulsa, destas formas torturadas sobre as quais choviam chistes e impropérios” (COURTINE, 2008; p 4). Em 1896, as feiras dos fenômenos vivos, que compõem a chamada “Disneylândia da teratologia” (COURTINE, 2008; p 3) são proibidas – sem que isso represente um fim imediato desses negócios, já que a exibição das deformidades atende a necessidades psicológicas complexas inseridas em uma cultura visual enraizada.

Mas com a redução gradual dos espaços dos *freak shows* nas primeiras décadas do século XX, a oportunidade de ver um corpo disforme vai ficando cada vez mais rara, o que impõe, paradoxalmente, um afastamento físico dessas pessoas agora reconhecidas como semelhantes, idênticas. A condição para que o monstro usufrua dos cuidados médicos e da compaixão caridosa da opinião pública é que ele desapareça do olhar comum, sendo recalcado para longe da visão. Diz Courtine:

E nisso consiste o paradoxo desta compaixão dirigida ao corpo monstruoso ou disforme, e, em termos gerais, da compaixão que presidiu à elaboração da noção de “deficiência” ao longo do século: o amor por ela manifestado aumenta em proporção ao distanciamento do objeto. O monstro pode proliferar na distância virtual das imagens e discursos, mas sua proximidade carnal perturba (COURTINE, 2008; p 8).

Além disso, na mesma época, o olhar passa a ser objeto de classificações psiquiátricas como, por exemplo, a categorização de perversões ligadas à erotização do olhar, ao *voyeurismo* e ao exibicionismo. Assim, a curiosidade pelo monstro é condenada como perversa e doentia, o que desloca a monstruosidade do corpo disforme para o corpo aparentemente normal – o problema está em quem olha e não mais em quem é olhado. A deformidade física também deixa de ser considerada grotesca para ser encarada como doença, enfermidade – depois da Primeira Guerra Mundial, o grande número de mutilados, principalmente na Europa, alarga ainda mais a ideia de compaixão coletiva pelos deficientes físicos, os chamados *handicap*.

Na virada do século XX, o olhar do público vai buscar novas sensações e distrações mais ligadas às ilusões de ótica do que às práticas das feiras públicas e dos necrotérios. A identificação do espectador com os atores dos *freak shows* reduz a prosperidade financeira do teatro dos monstros, o que resulta em uma transformação radical na cultura visual de massa da época. O monstro deixa, dessa forma, os palcos do “entra e sai” para ganhar o mundo virtual das telas do cinema, ressurgindo sob formas ressignificadas.

Os olhos buscarão sensações novas, e o público desejará outras distrações: a indústria do divertimento que se instaura na virada do século é urbana, técnica e moderna. Seus dispositivos alterarão a antiga cultura da curiosidade que até então assegurara o sucesso dos espetáculos populares: seus atrativos parecem subitamente artificiais, suas novidades parecem gastas e seus truques, primitivos. O declínio da teatralização dos monstros é contemporâneo da invenção do cinematógrafo (COURTINE, 2008; p 6).

A proliferação do imaginário tecnológico e o fortalecimento de indivíduos impactados e sensibilizados pelo cadenciamento frenético do capitalismo industrial são materializados pelas formas de espetáculo modernas – através de uma dinâmica ligada à fragmentação e à descontinuidade (CRARY, 1999). O desenvolvimento das

tecnologias da imagem, principalmente no que se refere à transformação da imagem fixa para um conjunto de imagens em movimento, aponta para os desejos de abstração e de distração próprios dos primeiros consumidores do aparato cinematográfico.

No conhecido artigo “O estranho”, Freud (1919) afirma que a ficção, principalmente em histórias que flertam com o sobrenatural, apresenta mais oportunidades para criar sensações de estranhamento do que aquelas que são possíveis na vida real. Assim, a literatura e as criações fictícias têm o poder de manipular nossos estados de espírito e emoções através do sentimento do estranho (*unheimlich*), que ganha as dimensões do inquietante e do assombro. Mas, de acordo com Freud, a visão é o sentido que melhor rasga para as sensações da “estranheza familiar” do *unheimlich* – algo como uma confluência do familiar e do inédito. As formas de espetáculo das representações imagéticas, que abrangem o corpo abjeto (desfigurado pelas tecnologias industriais) e a fantasmagoria (ligada ao medo do desconhecido), redimensionam a lógica “daquilo que não é da ordem da casa”.

Segundo vários autores, o surgimento do cinema é emblemático na medida em que condensa a “construção moderna da percepção calcada na lógica do capitalismo, baseada em ritmos pautados pela aceleração e desaceleração” (CAPISTRANO, 2004; p 2). Entre os efeitos da propagação da imagem técnica no fim do século, destaca-se o reavivamento de uma “fantasmagoria” esquecida na literatura gótica do século XVIII. Como assinala Capistrano:

As aparições espectrais, agora eletrizadas pelo imaginário tecnológico, produziram assombros, sobretudo graças às imagens técnicas. A fotografia, o cinema e os aparelhos de raios-X como “duplos” da realidade, ressuscitaram o imaginário da figura humana apartada do seu referente: o corpo. Esta mistura de prazer visual e estranheza perceptiva afetava o público da época na medida em que o consumo de imagens era radicalizado através de uma *flânerie* imersiva que transportava o observador para outros espaço-tempos tecnologicamente construídos (CAPISTRANO, 2004; p 3).

Com efeito, a primeira exibição cinematográfica pública, realizada pelos irmãos Lumière, no Grand Café, em Paris, causa a impressão de um filme de terror. A projeção de *A chegada de um trem à estação* (1895)¹³ gera tamanho frenesi e

¹³Em 1894, os Lumière constroem o cinematógrafo, aparelho de captação das imagens em velocidade de 16 quadros por segundo. O invento é demonstrado para o público somente em 28 de dezembro de 1895, no *Grand Café*, em Paris, marcando oficialmente o início da história do cinema (COSTA, 2006).

inquietação entre os presentes, que muitos chegam a se proteger do gigante de ferro que parece poder romper a tela. Essa história emblemática demonstra que elementos que provocam o choque, a surpresa, a quebra com o tradicional e o estímulo à catarse são próprios de uma definição inicial do cinema.

Além disso, características próprias das primeiras exhibições cinematográficas – como o escuro da sala, o feixe de luz que rompe do projetor e o ritual do espetáculo – demonstram a ligação forte entre a imagem e o fantástico, a projeção e a fantasmagoria. Tais “elementos reconstituíam as condições de uma sessão de espiritismo onde a tela sala se assemelhava logo ao estado mental de cada espectador, como um estado de devaneio permanente onde podiam se projetar os corpos”. (DE BAECQUE, 208; p 484).

No artigo “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular”, Ben Singer (2004) situa o início do cinema como uma momento de excitação visual em que o espectador tem como forte característica um prazer pelo espanto. Essa particularidade é sintomática de um capitalismo de ritmo frenético em que uma lógica sensorial de “bombardeio de estímulos” provoca nos corpos a necessidade de estimulações nervosas inéditas. O momento que compreende o fim do século XIX e o começo do século XX é contextualizado por uma “turbulência sem precedentes no tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelam, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial” (SINGER, 2004; p 96).

Assim, Singer explica a emergência significativa de formas de divertimento com relevo no espetáculo e no sensacionalismo em razão da urbanização intensa e da explosão dos entretenimentos comerciais. A velocidade, a fragmentação, o choque e a violência da produção cinematográfica se encaixam no esquema de pulsão sensorial do período, despertando interesse autonomamente.

Ponto de vista semelhante é apontado por Ieda Tucherman, que ressalta que “o início do cinema culminou com esta tendência de sensações fortes, vividas e intensas; desde muito cedo vimos surgir filmes ligados às 'estética do espanto' tanto na forma quanto no conteúdo” (2005; p 73). A condição cinematográfica de transmitir velocidade e simultaneidade a um só tempo de “superabundância visual” demonstra a sua disposição para o sensacionalismo e para o registro do “choque do novo”. Trata-se

de uma nova prática artística que assimila o “comércio de choques sensoriais” inaugurado pela modernidade industrial (TUCHERMAN, 2005; p 73).

3.2 A representação ilusionista do monstro no cinema pioneiro de horror

Assim, durante a fase inicial de desenvolvimento do cinema, o chamado “primeiro cinema” (*cinéma des premiers temps* em francês e *early cinema* em inglês), o gosto do público é ainda muito atrelado à realidade – herança da cultura dos *side shows* e da carnavalização visual dos necrotérios, dos museus de cera e dos panoramas.

Como aponta Flávia Cesarino Costa (2006, 2007), as primeiras produções cinematográficas têm caráter de diversão popular e, por isso, são projetadas em locais públicos que recebiam espetáculos diversos como circos, lojas, parques de diversão, museus de cera e de aberrações. Teatros de variedades, os chamados *vaudevilles*¹⁴, também se transformam em espaços de exibição desses filmetes, que se adaptavam a diferentes programações locais. Entre 1894 e 1906, aproximadamente, os filmes são produzidos de maneira a deixar a narrativa em segundo plano, encantando pelo simples espetáculo de reprodução do movimento e pela tecnologia do realismo imagético.

Como resume Gunning, os trabalhos desse período inicial da história do cinema, que ele define como “cinema de atrações”, têm como motivo “sua própria habilidade de mostrar qualquer coisa” (GUNNING apud COSTA, 2007; p 23). A não ocultação do trabalho da câmera, o diálogo com o espectador e a preocupação em surpreender e maravilhar quem assiste, até mesmo com violência, são características marcantes dessa fase. Diz Costa:

O que se quer é chocar o espectador, mostrar novidades, Gunning (1990) escolhe o termo “atração” para designar o tipo de experiência vivida pelos visitantes de parques de diversões, salões de curiosidades científicas e de (seu oposto!) monstruosidades (COSTA, 2007; p 23).

Dentre os primeiros “gêneros” do cinema, sobressaem os documentários de viagens (com os famosos “passeios fantasmas” de trem), as encenações de incidentes

¹⁴“O vaudeville, que também surgiu como um grande divertimento popular nos anos de 1880, tornou-se a síntese da nova tendência para atrações curtas, fortes e saturadas de emoção, com sua série aleatória de atos prodigiosos, comédias-pastelão, músicas, danças, cachorros adestrados, lutadoras e coisas do gênero” (SINGER, 2004; p 112).

reais, ou “atualidades reconstituídas” (como guerras e catástrofes naturais), os números de *vaudeville* (*gags*, acrobacias e danças), as narrativas em fragmentos (como poemas, contos de fadas ou os passos da paixão de Cristo) e os “filmes de truques” (cuja fantasmagoria está presente nas metamorfoses mágicas) (COSTA, 2006; p 25).

Esse último estilo tem em Georges Méliès o seu principal especialista. O mágico e cineasta é um dos primeiros a inventar mecanismos de efeitos diversos de montagem, tais como estudos de dupla exposição da película e de sobreimpressões, que criavam mutilações e transformações ilusionistas – técnicas precursoras dos efeitos especiais. Curtas como *Le manoir du diable* (1896)¹⁵ e *L'homme à la tête de caoutchouc* (1901) tracejam as páginas do que vem a ser futuramente nomeado de “cinema de horror” ao trazer, respectivamente, um demônio representado por um morcego e uma cabeça que infla até explodir na tela.

A partir de 1907, as produções começam a utilizar convenções narrativas especificamente cinematográficas com o objetivo de criar “enredos auto-explicativos” (COSTA, 2006; p 27). É firmado um modelo de ficções com diversificações de gêneros.

O período do primeiro cinema pode ser dividido em duas fases. A primeira corresponde ao domínio do “cinema de atrações” e vai dos primórdios, em 1894, até 1906-1907, quando se inicia uma expansão dos *nikelodeons* e o aumento da demanda por filmes de ficção. A segunda vai de 1906 até 1913-1915 e é o que se chama de “período de transição”, quando os filmes passam gradualmente a se estruturar como uma quebra-cabeça narrativo, que o espectador tem de montar baseado em convenções exclusivamente cinematográficas. É o período em que a atividade se organiza em moldes industriais. (COSTA, 2006; p 27).

Além disso, a criação das primeiras salas destinadas exclusivamente à projeção cinematográfica – e inspiradas nos auditórios de teatro italianos – sintetiza o projeto de abandono do corpo em função da visão. A experiência de passatempo da sala escura, contudo, é a primeira a perder a ideia de uma interação comum – apesar do esquema disciplinar de formação de público/multidão – em razão de uma lógica de imersão individual e subjetiva.

¹⁵Essa produção de dois minutos de duração é considerada por muitos historiadores o primeiro filme de terror do cinema.

Assim, as influências da literatura fantástica e da estética do melodrama ganham rapidamente força nos enredos cinematográficos. As tramas de terror, características do século XVIII, são logo apropriadas pelo cinema clássico narrativo através de tramas sentimentais, com duelos entre o bem e o mal, cheias de assombrações e forças sobrenaturais. Com o intuito de estimular a confiança do espectador na imagem, surge um cinema de horror moralizante do ponto de vista político e plástico, que descarta as explorações do corpo e as reações sensoriais do público.

Uma das primeiras produções do gênero do horror é o curta *Frankenstein* (1910), de J. Searle Dawley, baseado no romance de terror gótico de Mary Shelley. Antes de mais nada, o livro em questão, cujo título original é *Frankenstein or the modern prometheus*, se torna um marco da literatura de horror por tratar a angustiada relação entre homem e natureza, além do misto de fascínio e pânico com relação às possibilidades de manipulação sobre a vida e a morte.

Inserido em um contexto técnico, de base racionalista e cientificista do século XIX, a obra, publicada em 1818, apresenta a história de um jovem cientista (Victor Frankenstein), que cria em seu laboratório um monstro grotesco. Shelley se utiliza da figura de um *freak* artificial para abordar referências identitárias instáveis e indefinidas do ser – antecipando questões que extasiariam a contemporaneidade tecnológica, como os limites entre sujeito/objeto. O monstro fabricado é dotado de proporções agigantadas, sem memória e construído “com uma colcha de retalhos de pedaços dos outros”. Em síntese, “uma vida de identidade impossível” (TUCHERMAN, 1999; p 133).

A “missão-verdade” impregnada na fita produzida pelos estúdios de Thomas Edison, por sua vez, familiariza a subjetividade do espectador de ameaças extraordinárias à saúde mental dos personagens. Com truques ilusionísticos, efeitos de luz, caracterizações e cenário sombrio, o curta faz uma teatralização filmada do romance de Shelley, repleto de sofrimento e de paixão.

O terror, no entanto, se torna um gênero realmente próspero da cultura cinematográfica a partir dos anos 20, quando surge o movimento do expressionismo alemão, intensamente relacionado à estética gótica de transformação expressiva e subjetiva da realidade. Filmes como *O gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene, *Nosferatu* (1922), dirigido por F. W. Murnau e inspirado na obra *Drácula* de

Bram Stoker, *Dr. Mabuse, o jogador* (1922), de Fritz Lang (que, em 1931, dirige o icônico *M - O vampiro de Dusseldorf*) e *Doutor Jekyll e Mister Hyde* (1931), primeira adaptação comandada por Rouben Mamoulian do romance *O médico e o monstro* (1886), representam algumas das produções que promovem um *revival* dos monstros, dessa vez exagerados pela ficção da imagem em movimento.

Enquanto *Frankenstein*, *Nosferatu* e *Doutor Jekyll e Mister Hyde* recuperam monstros afirmados pela literatura gótica, *O gabinete do Dr. Caligari* e *Dr. Mabuse, o jogador* trazem à cena histórias de assassinatos ligadas a distúrbios de origem mental tipicamente modernos, como a histeria e a esquizofrenia. O temor de perda da consciência e de desvirtuação da atenção, representados pelos estados de hipnose e de sonambulismo, também estão presentes nessas narrativas, que tratam a descoberta do homem do princípio do século XX de que é impossível ter domínio total sobre a mente. São filmes que respondem ao advento da psicanálise e que metaforizam o poder de ação incontrolável do inconsciente.

Além disso, a experiência do entre-guerras reforça a obrigação moral e cívica de compaixão e de um controle administrado do olhar. Enquanto na vida em sociedade, os “monstros pálidos” causam mal-estar e culpa, os monstros-simulacros do cinema despertam espanto, pasmo e repulsa. Não é a toa que o aperfeiçoamento técnico das ilusões visuais evolui muito nas primeiras décadas do cinema, que se torna o parque de diversões do novo século.

3.3 O realismo teratológico do longa *Freaks*

Além do desenvolvimento do terror europeu denso, ocorre o incremento da escola americana de horror no mesmo período. Despontam longas como *O Fantasma da Ópera* (1925), de Rupert Julien, *O Corcunda de Notre-Dame* (1923), de Wallace Worsley, e *Londres depois da meia-noite* (1927), de Tod Browning – todos estrelados pelo popular Lon Chaney, apelidado pela crítica de “O homem das mil faces”. Se, no entanto, as duas primeiras fitas pavimentam o caminho para o método de horror “mais despretenso” do estúdio da *Universal*, a terceira faz parte da filmografia de um dos cineastas mais inovadores do gênero de todos os tempos. Mas, somente em 1932, com a direção de *Freaks* (também conhecido como *Monstros* em português), Browning atinge o seu ápice criativo e artístico.

Freaks é considerado um marco na história da representação do corpo anormal e na história do cinema de horror. Bem diferente dos outros filmes de terror da sua época, o longa da *MGM* constrói uma narrativa visual de profundo realismo teratológico na qual o *voyeurismo* cinematográfico se associa direta (através da história) e indiretamente (através da ausência de trucagens) às feiras de diversão do século anterior. O fita de Browning, que, apenas um ano antes, havia lançado o bem sucedido *Drácula* (1931), com Bela Lugosi, é considerada “pesada” pela crítica, sendo censurada em muitos países por quase 30 anos. De acordo com a lenda, o negativo original de *Freaks* é, inclusive, lançado sem cerimônias na baía da cidade de São Francisco, na Califórnia (SKAL, 2001 ;p 16).

Conhecido pelo seu interesse cinematográfico por assuntos mórbidos, deformidades e mutilações, Browning inicia sua carreira no circo. Ele abandona a escola para se tornar animador em *side-shows* e “cadáver hipnótico vivo”, enterrando-se a vários metros de profundidade, em shows ambulantes. Como ator burlesco, ele trabalha em mais de 50 filmes mudos, desenvolve argumentos, faz assistência para Griffith e dirige melodramas até 1924, período em que se entrega ao alcoolismo. Quando as produções de terror se tornam sensação entre o público, o então chefe de produção da *MGM*, Irving Thalberg, desafia o argumentista Willis Goldbeck a criar “um filme de horror extremo” e oferece uma nova chance a Browning. Goldberg descobre o romance *Spurs*, de Tod Robins, deixando Browning encarregado do projeto. Assim, nasce *Freaks* (NAZÁRIO, 1998; p 37).

Browning se atreve a compor o elenco de *Freaks* com atores com deficiências físicas reais – entre eles, atrações principais de *side-shows* da época como anões, gêmeas siamesas, mulheres-agulhas e um homem-torso. A produção é inovadora na medida em que explora o abjeto, abusando das deformações, extremidades e limitações corporais reprimidas pelo ideal da figura humana perfeita. Ao trabalhar o choque, o desconforto e a aflição do espectador por meio de imagens viscerais (que saem para fora das entranhas) e escatológicas, o cineasta inclui em cena as reações sensoriais de quem assiste.

Na trama do filme, ambientado em um circo, a bela trapezista (“normal”) Cleópatra seduz e se casa por interesse com o anão chamado Hans, herdeiro de uma fortuna. Durante a festa do casamento, os outros integrantes do circo, figuras de aparência grotesca, aceitam a trapezista como parte do grupo, cantando em coro o

célebre *we accept you, one of us!* – recuperado por uma homenagem de Bernardo Bertolucci em *Os sonhadores* (2003). Cleópatra arquiteta, junto com o seu amante Hércules (o homem-forte do circo), uma maneira de matar Hans, mas o plano é descoberto pelos companheiros “monstros” do rapaz que saem em busca de vingança em uma noite de tempestade.

Para Courtine (2008), *Freaks* pode ser compreendido como “um relato de origem, obra genealógica que interroga a mutação dos olhares lançados sobre as deformidades humanas na formação das diversões de massa” (COURTINE, 2008; p 323). A fita revela a fragilidade da compaixão pelas pessoas com deformidades que, ao terem suas figuras realmente expostas na tela, provocam a rejeição e a repugnância do espectador. Browning volta a colocar o espectador na sala do *freak show*.

Freaks, um filme inclassificável, acontecimento singular na história do cinema, rompe de fato radicalmente com o horror tranquilizante das convenções dos filmes de terror. Mas é muito outra coisa ainda: um marco essencial na história das representações. Do corpo anormal, um limiar na genealogia das percepções da deformidade humana (COURTINE, 2008; p 321).

Em artigo publicado no jornal americano *Harrison's report*, na época do lançamento do longa, um jornalista reage contra a narrativa de *Freaks*: “todos os que consideram isto diversão mereciam ser enfiados no serviços de patologia de um qualquer hospital. O *New York Times*, por sua vez, libera uma crítica ao filme em que diz que ele deveria ser exibido em um centro médico. O *Kansas City Star* arremata: “não há desculpa para um filme desses. Foi necessário um espírito fraco para produzi-lo, e é preciso ter estômago forte para assistir a ele”. Segundo palavras do próprio Browning, que dialogam com o pensamento de Gunning: “o parque de diversão é o berço do cinema. *Hollywood* é o filho natural de Barnum” (SZWERTSARF, 2011; p 61).

Execrado pela crítica, Browning é também boicotado por Thalberg, sendo recalçado do cinema até a sua morte, em 1962. Nesse mesmo ano, *Freaks*, o “filme maldito” que fica por cerca de quarenta anos abominado, é redescoberto no Festival de Cannes. Já na década de setenta, a produção começa a ser exibida em sessões à meia-noite, tornando-se cultuada pelos jovens cinéfilos.

Para Luiz Nazário (1998; p 37), *Freaks* se mantém como o mais extraordinário filme de horror porque, nele, “os monstros não usam máscaras, sendo a própria materialidade horrenda que representam”. Como afirma Nazário:

O fantasma é a negação do monstro, cuja essência reside na materialidade: os monstros são excessivamente concretos. Eles se apresentam peludos, musculosos, cheios de dentes, tentáculos, membros e garras. Temidas e ansiadas, as aparições do monstro afirmam sua essência; a máscara de carne é a grande estrela do cinema fantástico. E aí, Tod Browning quem atingiu, concretamente e sem truques, a materialidade própria dos monstros, que a máscara representa (NAZÁRIO, 1998. p 36).

Após o “caso *Freaks*”, a postura seguida pela indústria cinematográfica é a de neutralizar o mal-estar do espectador, aquietando as estratégias de representação para conquistar as massas e padronizar os sistemas de recepção. O resultado é a criação de novas monstruosidades, ficções e anomalias distantes da realidade do público. O objetivo é o de “tranquilizar e comover as massas” (COURTINE, 2008; p 324).

Assim, a escola de terror da *Universal* vai despontar em número de produções, investindo em continuações e adotando a estratégia reunião dos monstros – *A noiva de Frankenstein* (1935), *O filho de Frankenstein* (1939), *Frankenstein encontra o Lobisomem* (1943) e *A casa do Drácula* (1945) são alguns exemplos. Por outro lado, as produções cinematográficas dos gêneros de ação, animação e ficção científica vão começar a ganhar destaque.

3.4 Os monstros-simulacros¹⁶ dos cinemas de ação, animação e ficção científica

O cinema, entendido como extensão das ilusões visuais dos parques de diversão no século XX, atende ao gosto de um público que não suporta mais uma sensibilização estética direta e brutal. A ação e a aventura são acrescentadas aos roteiros da produção do cinema clássico americano envolvendo monstros.

Um grande exemplo disso é *King kong* (1933), dos diretores Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, que alcança um sucesso impressionante no momento da sua estreia – um ano após o lançamento fracassado de *Freaks*. O longa apresenta a

¹⁶Tomo o conceito de “simulacro” do regime de simulação de Baudrillard (1981) para me referir à substituição da produção visual ofensiva por signos, códigos.

monstruosidade na forma do corpo-simulacro de um deus-gorila gigante, ao mesmo tempo distanciada e realista, que é derrotado na “selva urbana” – ao ser derrubado do edifício do Empire State, em Nova York – pela tecnologia moderna. (NAZÁRIO, 1998; p 35). Nessa fase, já é mais fácil que os espectadores se identifiquem mais com o macaco-monstro do que com as deformidades humanas. Em 2004, a revista *Empire*, uma das mais importantes publicações britânicas sobre cinema, elege o *King kong* original o “maior filme de monstros” de todos os tempos.

De acordo com Courtine (2008, p. 328-329), no entanto, o mérito de “ter levado à última lógica um comércio monstruoso” deve ser dado aos estúdios *Disney*, criado por Walter Elias *Disney*. A empresa transforma as ficções monstruosas em desenhos, deslocando os anões do palco dos *freak shows* para o cinema de animação infantil. É o caso de *Branca de neve e os sete anões* (1937), primeiro longa dos estúdios, que dá início a uma virada na história da representação do monstro, separando definitivamente o espetáculo da deformidade de sua origem grotesca, carnavalesca.

Sob esse aspecto, *Disney* será o herdeiro direto de Barnum: mesmo sentido de organização, mesmo talento publicitário. Mas, um Barnum que saberá, em tempo hábil, substituir a mulher barbada por *Branca de Neve*, e retirar os sete anões do estrado duvidoso do *freak-show*, reciclando-os no universo asséptico da representação cinematográfica. Na árvore genealógica dos personagens familiares que povoam o mundo adorável e protetor das ficções infantis, não é preciso voltar muito no tempo para descobrir os estranhos primos que viviam nas barracas do “entra e sai” (COURTINE, 2008; p 4).

Além disso, a *Disney* se converte no maior conglomerado de mídia e entretenimento do planeta, fazendo dos monstros artigos de consumo para o público como brinquedos, álbuns de figurinhas, roupas e parques de atrações. No cinema atual, já não há mais restrições com relação à exposição de deformidades. Na literatura e na produção de animação infantil contemporâneos, são os monstros que têm medo das crianças (COURTINE, 2008; p 328-329).

No caso do desenho *Pinóquio* (1940), segundo longa desenvolvido pelos estúdios *Disney*, a ambiguidade do autômato (vida criada artificialmente), invade o reino da fantasia. Baseado no romance *As aventuras de Pinóquio* (1881), do italiano Carlo Collodi, o filme conta a história de um boneco de madeira animado que passa

por situações de conflito até encontrar coragem e honestidade em si. Em uma determinada cena, digna da mente doentia de um Dr. Monroe, o menino de madeira é transformado em um burro.

Mas a “domesticação” de robôs, que permanecem amigos fiéis dos humanos, ganha força com a ficção científica do cinema e da televisão americana durante os anos 50. No longa *O planeta proibido* (1956)¹⁷, de Fred Wilcox, o dócil e submisso Rubby exemplifica a obediência e a determinação idealizadas das criações tecnológicas futurísticas.

Em outra direção, após a Segunda Guerra Mundial, surge um novo tipo de horror que vai ofuscar o terror gótico ligado a vampiros, sonâmbulos e castelos mal assombrados. Com o uso das primeiras bombas atômicas, nasce uma forma de terror que explora as deformações e mutações provocadas pela radiação e os limites dos domínios da ciência e da técnica. As ideias de um futuro desacreditado pela guerra e de uma imprevisibilidade do poder tecnológico se tornam temáticas cinematográficas.

Cada crise social que modifica a perspectiva do futuro produz uma nova geração de monstros no cinema. A primeira Guerra Mundial trouxe os monstros do expressionismo alemão. A Grande Depressão fez surgir os monstros clássicos de *Hollywood*, que se tornaram mais sádicos refletindo o Nazismo. Terminando a Segunda Guerra, o lançamento da bomba atômica sobre Hiroshima e Nagasaki gerou os monstros radioativos (NAZÁRIO, 1998; p 175).

Assim, os monstros da ficção científica pós-nuclear em emergência são cultivados, com pavor e encantamento, principalmente pela produção japonesa. Influenciado pelo cinema americano, o talentoso pintor Inoshiro Honda torna-se diretor na década de 50. O seu primeiro grande sucesso é *Godzilla* (1954), que narra o despertar de um réptil gigantesco de seu estado fóssil a partir de uma explosão atômica. Apesar de o monstro fictício tentar ferozmente destruir Tóquio com sopros de fogo radioativos, um jovem cientista consegue aniquilá-lo. *Godzilla* se desdobra em novas produções, além de dar origem a uma linhagem sem fim de sucessores no cinema, nos quadrinhos e na televisão de todo o mundo (NAZÁRIO, 1998; p 175-176).

No mesmo ano de lançamento do *Godzilla* japonês, temos a estreia do *sci-fi O monstro da Lagoa Negra* (1954), da *Universal*, comandado por Jack Arnold. Nele,

¹⁷O filme serve de inspiração para a famosa série *Star trek*, de acordo com o próprio criador da franquia, Gene Roddenberry.

uma misteriosa criatura anfíbia, com dedos e membranas, acorda de um sítio arqueológico para atacar expeditores em um lugar chamado Lagoa Negra. Considerado um clássico do estúdio americano, a produção originou duas sequências ainda na década de 50. Já a produção *O mundo em perigo* (1954), de Gordon Douglas, abre os caminhos da indústria para a anormalidade no império dos insetos mutantes. Na trama da fita, testes nucleares no deserto dos EUA provocam o surgimento de formigas gigantescas que atacam as cidades.

À medida em que se desenvolve uma indústria de distrações de massa, que substitui as barracas, as feiras e os museus de anteriormente, ocorre uma “pasteurização das formas de divertimento popular” (COURTINE, 2008; p 4) associada a uma combinação variada de temas relativos aos monstros. O desaparecimento das aberrações das mostras públicas reproduz uma transformação visual da cultura popular.

Dessa maneira, se, no início do século XX, o cinema toma o lugar do *freak show*, a partir dos anos 50, o espaço do espetáculo dos monstros vai se tornar por excelência a televisão. As vanguardas da música e da arte, por sua vez, ampliam esse lugar durante a década de 60. A explosão do consumo cultural, aplacada pelos rápidos e inéditos meios de comunicação, calca uma nova intenção coletiva de um “devir-*freak*” (TUCHERMAN, 1999; p 144).

Neste segundo capítulo, pudemos realizar uma breve investigação do panorama de representação do monstro no cinema pioneiro de horror. O aparato cinematográfico nascente do fim do século XIX acolhe rapidamente as monstruosidades, transpondo para as narrativas em imagem e movimento os *freaks* da literatura e os *freaks* clássicos, que, aos poucos, são afastados da esfera do grotesco. As deformações anatômicas passam a ser entendidas como enfermidades pela opinião pública, e novas monstruosidades são constituídas pelas possibilidades da grande indústria fílmica.

4. O LUGAR DOS “NOVOS FREAKS” NA TV E NAS ARTES A PARTIR DOS ANOS 50

“Quando você é um estranho, rostos vêm de fora da chuva
Quando você é um estranho, ninguém lembra seu nome”
People are strange, The Doors

4.1 O novo status do *freak*

A passagem da modernidade para a pós-modernidade ocorre do fim do século XIX à metade do século XX, como indicado por Vattimo (TUCHERMAN, 1999). Na sociedade moderna, ou sociedade de disciplina/vigilância, são geridas normas de administração e de sujeição do corpo individual, que se molda às regras sociais e aos meios de confinamento. Os polos do poder operam de maneira, a um só tempo, massificante e individuante. Com a formação gradual da sociedade de controle¹⁸, contudo, o par “massa-indivíduo” é substituído pela formação de indivíduos “dividuais” (DELEUZE, 2010; p 226); a homogeneidade do corpo social é abalada pelos novos discursos desse dispositivo em constituição.

Certamente não há o abandono total da disciplina, nem da ideia de indivíduo, mas fica evidente que, após a Segunda Guerra, surge uma série de fenômenos que não pode ser unicamente descrita em termos de disciplina do século XIX. Para dar conta justamente dessas transformações, é produtiva a utilização da conceituação deleuziana da “sociedade de controle”.

Dessa forma, os meios de controle permanente (e ilimitado) assumem a função dos meios disciplinares. A norma é relativizada, assim como as formas de aplicação do poder. Na nova lógica de consumo, o capitalismo cognitivo dita as regras de um mundo agora direcionado para o produto. A fábrica dá lugar à empresa em todos os níveis.

Já não é mais um capitalismo dirigido para a produção, mas para o produto, isto é, para a venda ou para o mercado. Por isso ele é essencialmente dispersivo, e a fábrica cedeu lugar à empresa. A família, a escola, o exército, a fábrica não são mais espaços analógicos distintos que convergem para um proprietário, Estado ou potência privada, mas são agora figuras cifradas,

¹⁸“São as sociedades de controle que estão substituindo as sociedades disciplinares. 'Controle' é o nome que Burroughs propõe para designar o novo monstro, e que Foucault reconhece como nosso futuro próximo” (DELEUZE, 210; p 224).

deformáveis e transformáveis de uma mesma empresa que só tem gerentes (DELEUZE, 2010; p 228).

Nesse contexto, a televisão desponta, entre o período das décadas de 50 e 60, como um forte aparato midiático que assume o posto de palco do espetáculo. Se, no começo do século XX, o cinema acaba com a lógica dos *circo-shows*, o caráter de comunicação do grotesco da TV vai recuperar o esquema de reunião de monstros – inaugurado pelas fitas de terror da *Universal* – em seriados e expandir o formato dos programas de auditório (*talk shows*), inventado pelo rádio.

Surtem as séries de grande sucesso *A Família Addams* e *Os monstros*, ambas exibidas originalmente entre 1964 e 1966, que contavam as histórias de duas famílias americanas compostas por figuras macabras e divertidas. O elenco de personagens góticos de *A Família Addams* incluía uma mãe (Mortícia) com aparência pálida como de um cadáver, um casal de filhos sádicos (Wandinha e Feioso), uma avó feiticeira (Vovó Addams), um mordomo (Tropeço) semelhante ao monstro de *Frankenstein*, uma mão com vida própria (Mãozinha) e um primo coberto por uma montanha de cabelos (Primo Itt). Já o clã pouco horripilante de *Os monstros* – que satirizava a família de classe média americana –, trazia de volta mitos e monstros antigos: o pai (Herman) tinha, de fato, a fisionomia do monstro de *Frankenstein*, a mãe (Lily) e o avó (Vovô) eram vampiros e o filho (Eddie), um lobisomem mirim.

Além disso, o bem sucedido seriado de ficção científica *Além da imaginação*, que vai ao ar originalmente de 1959 a 1964, também conjugava suspense, fantasia e terror para abordar enredos repletos de elementos sobrenaturais. Assim, mundos paralelos, alienígenas, fantasmas e viagens espaciais faziam parte das tramas que metaforizavam situações sociais, como a guerra nuclear, proibidas pela censura midiática.

Com efeito, o último *freak show* de Nova York fecha as suas portas durante a década de 60. Enquanto indivíduos “excêntricos” e com deformidades físicas são marginalizados e afastados de um mapa de convívio social, o conceito de *freak* se alarga. Os *freaks* da mitologia e da literatura migram para as ficções da TV, ao passo que os *freaks* clássicos (como gigantes e anões) vão ser banalizados – como “monstros pálidos” –, desaparecendo nos submundos das cidades ou frequentando programas de auditório “politicamente incorretos”. Novas práticas de desvio corporal, no entanto,

vêm alterar radicalmente o status do *freak* contemporâneo. Agora, todos podem ser *freaks*. A respeito dessa nova relação para a questão do *freak*, Tucherman escreve:

Ao lado das figuras dos *freaks* tradicionais, surgem novos corpos desviantes, novas práticas de intervenção nos corpos que se utilizam da estética do bizarro como forma de se opor à norma. Comportamentos “de circo” expandem-se para um certo cotidiano particular como as tatuagens, os *body-piercing* e outras marcações corporais que demandam agora uma outra análise, relativa à sua produção e recepção (TUCHERMAN, 1999; p 132).

Como consequência de uma falência da uniformidade social, surgem novos corpos, a partir do anos 60, que abrem caminho para uma nova análise do *freak* e uma apreensão inédita do monstro.

Do “corpo social”, que interiorizava as normas e as manifestava, veremos surgir, novos corpos, que irão para as ruas, nas décadas de 60 e 70, demonstrando o surgimento de “novos sujeitos da história”, ou, pelo menos, novos agentes do processo; os corpos femininos e feministas, os corpos *hippies*, os corpos *gays* e, pouco mais tarde, os corpos *punks*, os *skin-heads*, etc (TUCHERMAN, 1999; p 139).

Desse modo, os limites entre normais e anormais vão se confundir com a formação do movimento da contracultura na década de 60. Embalados por uma motivação *underground*, alternativa e marginal, jovens vão questionar os valores ocidentais vigentes, identificando-se fortemente com a imagem da anomalia. Novos sentidos são atribuídos ao termo *freak*, que vai passar a englobar comportamentos e aparências dos mais desviantes, caindo no uso popular. O engajamento ativo da contracultura se baseia justamente na oposição a tudo aquilo que é contrário às normas, aderindo a toda forma de ser adversa ao *establishment*. “Se anteriormente *freak* designava uma pessoa que portasse mal-formações ou deformações, nos anos 60, toda a contracultura começa a reconhecer-se como *freak*” (TUCHERMAN, 1999; p 143).

Como resultado dessa valoração positiva do *freak* e de uma explosão do consumo cultural, procede o emprego da expressão *freak out*, que pode ser traduzida como “pirar” ou “viajar” em referência às práticas das drogas, sexo e violência (TUCHERMAN, 1999; p 144). Ao compreender *hippies* e militantes de grupos de esquerda, o movimento da contracultura expande seu ideário para uma vivência de

massa pop em formação, abrangendo a música, o cinema, os quadrinhos, a fotografia e as artes plásticas.

4.2 De como o ideário do *freak out* vai reger as décadas de 60 e 70

Com a adoção do bizarro como imperativo da nova postura social, os julgamentos do grotesco e da enfermidade são substituídos pela afirmação da diferença. Assim, o *freak* contemporâneo passa a refletir construções culturais das mais diversas, pondo fim ao entendimento do monstro como alteridade radical. O “*devir-freak*” ganha valor de invitation sedutora de desvendamento da essência de cada indivíduo e do coletivo.

A sonoridade transgressora e psicodélica do rock vai reger essa nova cultura, “convidando a gestos desarmônicos e exagerados e criando tribos particulares: acid-music, techno music, rock radical, etc” (TUCHERMAN, 1999; p 144). No conjunto de 15 faixas de *Freak out!*, álbum de estreia de Frank Zappa e de sua banda, o The Mothers of invention, lançado em 1966, letra e música assumem papel de questionamento da política e dos valores americanos. O trabalho conceitual representa a vanguarda musical da época, assim como a afirmação desse novo modo de ratificar a presença do “eu”. Como anuncia, Zappa, em *The return of the Son of the Monster Magnet*, última canção do disco: “essa é a voz da sua consciência, *baby*”¹⁹.

No nível pessoal, *Freaking out* é um processo através do qual um indivíduo rejeita padrões de pensamento obsoletos e restritivos, roupa e etiqueta social, para expressar criativamente as suas relações com o ambiente e com a estrutura social como um todo...Queremos que cada um que ouça esta música se junte a nós...se torne um membro d'As Mutações Unidas...Freak out! (FIDLER apud TUCHERMAN, 1999; p 145)

Ainda no mundo da música, em 1967, a banda de rock The Doors, comandada por Jim Morrison, lança o single *People are strange*, parte do disco *Strange Days*, que traz uma trupe de circo na capa. A faixa aborda a alienação e o lugar do marginalizado na sociedade, dialogando com a posição da cultura *hippie* e dos consumidores de drogas. A originalidade, a ironia e a crítica à decadência social impregnadas nas letras,

¹⁹“This is the voice of your conscience, baby” (no original)

na sonoridade e na capa do álbum fazem do LP um marco da década. A imagem escolhida para estampar a frente da obra, por sinal, remonta aos já decadentes circos, trazendo um anão e um homem-forte em destaque.

Também em 1967, outro conjunto faz história ao conjugar a postura de reconhecimento e identificação do motivo *freak* a uma musicalidade inovadora. O experimental The Velvet Underground debuta, nesse ano, o influente vinil *The Velvet underground and Nico*, que traz uma banana amarela (desenvolvida por Andy Warhol) na capa. O primeiro álbum da banda possui composições vanguardistas para os padrões do período, tratando temas como drogas (*I'm waiting for the man*), sadomasoquismo (*Venus in furs*), prostituição (*There she goes again*) e até o sobrenatural (*The black angel's death song*).

Além das letras, as melodias das faixas reproduzem a experiência torta de estar no mundo dos músicos – como uma repetição acelerada do som da bateria que se assemelharia às batidas do coração de um usuário de heroína. O disco não obtém sucesso na época do seu lançamento, mas se torna de grande influência para futuras bandas, como o Nirvana, recebendo elogios até os dias de hoje. Como o produtor musical Brian Eno diz: “o primeiro álbum do The Velvet Underground vendeu só 10 mil cópias, mas todo mundo que comprou o disco formou uma banda”.

Já nos quadrinhos, uma série de bandas desenhadas começa a proliferar em uma imprensa *underground* em formação. Como exemplo de grande sucesso, temos as histórias dos *Freak Brothers*, lançadas em 1967, nos EUA. Criados por Gilbert Shelton, um dos “heróis da contracultura”, os três personagens principais usavam muitas drogas e representavam os estereótipos do “ripongo” e da “era paz e amor”.

A partir da década de 60 e da seguinte, a humanidade do monstro é por fim reconhecida, e o olhar fitado sobre as deficiências corporais se torna verdadeiramente dotado de sensibilidade. Os agora assegurados portadores de deficiência passam a contar com dispositivos legais e administrativos a seu favor, como a criação de centros especializados e obrigações de inclusão impostas às empresas. Organizações sociais e grupos artísticos passam a militar em prol dos deficientes. No campo da fotografia, Diane Arbus vai representar essa sensibilidade própria de sua época, nutrindo uma consideração especial pelos “diferentes” (SZWERTSARF, 2011; p 62-63).

Diane, que fica conhecida como “a fotógrafa dos *freaks*”, busca criar envolvimento e cumplicidade com os seus fotografados. Frequentadora do *Hubert's Museum*, o derradeiro *freak show* de Nova York, a fotógrafa trabalha uma visão particular sobre a deformidade física, a excentricidade e a diferença. Sua obra tem por fundamento paradoxal a normalização dos anormais e a produção de estranhamento ao que era considerado normal. Na ocasião da primeira exposição da qual Diane Arbus participa, a *Recent Acquisitions*, no MoMA (*Museum of Modern Art*), em 1965, a reação do público ao seu trabalho é altamente negativa, manifestando a problemática inserção dos anormais na sociedade.

Diane dizia sentir uma “excitação maravilhosa” em relação aos *freaks*. Sua sensibilidade pode ser considerada *campy*, termo consolidado por Susan Sontag no texto 'Notas sobre Camp', que define um tipo de sensibilidade típico dos anos 60. O interesse de Diane Arbus pelo horrível de um ponto de vista estético é típico do gosto Camp. O Camp adora o exagerado, o excêntrico, o excessivamente artificial, as coisas que são o que não são. A obra de Arbus, de fato, está saturada de pessoas que pensam ser o que não são, e desta forma, são extremamente *campy* (SZWERTSARF, 2011; p 72-73).

4.3 O artista se reconhece como sujeito e objeto de monstrosidade

A arte contemporânea é um verdadeiro laboratório de experimentações de uma sintomatologia do horror da pós-modernidade, expressa inicialmente na *pop art*, e de um *devir-freak* em expansão, encarnado na performance e na *body art* – e continuada pelas obras fetichistas dos anos 80 e 90. A tradição da pintura de retratar tormentos e figuras disformes vem de longa data, passando por Goya (Romantismo), Munch (Simbolismo), Picasso (Cubismo), Dix (Nova objetividade alemã) De Kooning (Expressionismo abstrato) e chegando a Bacon. Com o advento da arte contemporânea, contudo, os artistas dos anos 60 se tornam alquimistas do seu tempo, liberando e manipulando objetos ordinários como forma de repetir as estruturas do mundo através de *ready mades* e *happenings*.

Para Andy Warhol, a arte era entendida como um jogo de superfícies. O americano se apropriava de imagens, objetos e ícones do presente para processá-los sob nova significação, sem adesão ou crítica. Além de se comportar friamente como

máquina (“artista-máquina”²⁰), a figura maior da *pop art* incorporava sintomas de um tempo sem projetos (pós-Segunda Guerra), desenvolvido industrialmente e marcado pela cultura de massa – publicidade, alto consumo, *star system*, etc.

Sobre essa transformação das noções de consumo, de sociedade e do capitalismo, associada a uma “fetichização da mercadoria”, cabe destacar a importância das teorias de Debord, apresentadas no texto *A sociedade do espetáculo*, publicado originalmente em 1967. Tanto Warhol como Debord trazem, em perspectivas distintas de certa integração (Warhol) e crítica apocalíptica (Debord), a questão da onipresença dos meios de comunicação de massa em seus trabalhos, opondo a fragmentação da vida real ao bombardeio estético “espetacularizado” mediado por imagens e mercadorias (vida virtual) – a multiplicação maciça da mídia.

O interesse de Warhol, assim como o das ações do Fluxus e de John Cage, era o de diluir a experiência estética no mundo, aproximando os trabalhos do cotidiano do público e escapando do espaço tradicional da arte. De acordo com Yves Michaud (2008; p 555), “de um lado, ela [a *pop art*] fez a iconografia popular da beleza (as estrelas, o design interior, os símbolos de luxo e de conforto modernos) entrar no mundo da grande arte, mas, por outro, introduziu a grande arte no reino da banalidade, do cotidiano”.

Várias séries de Warhol, no entanto, trazem a sua obsessão pelas ideias de morte e de crime – como nas lógicas de museu do necrotério e dos panoramas do século XIX. O fascínio do artista pelas fotos de desastres de automóveis (*Car crash*)²¹, pela estrutura sombria da cadeira elétrica (*Electric chair*), e pelas imagens de estrelas midiáticas mortas (como Marilyn Monroe e Elvis Presley) e procurados da polícia (*Thirteen most wanted men*) é transformado em obra. Nessas produções, beleza e crueldade se complementam – como nos extintos *freak shows* teatralizados e apoiados por uma cenografia rigorosa. Sobre os trabalhos de Warhol, Tilman Osterwold fala:

Por meio da assinatura e da transformação, atingem um estado sensacional da imagem: o artista mostrando e demonstrando a sua capacidade artística na identificação com a cultura da trivialidade. Extrai-a da 'sujidade' do seu nada e do seu tédio, corrigindo os

²⁰Warhol diz, certa vez, com sua ironia característica: “quero que todo mundo pense da mesma maneira. Acho que todo mundo devia ser máquina”.

²¹O artista Robert Indiana, também associado à *pop art*, vai se referir a esse trabalho da seguinte maneira: “a morte num automóvel tal como Warhol no-la apresenta faz-nos gelar: morrer é a mesma coisa que comer”.

efeitos e as consequências da sua onnipresença (OSTERWOLD, 1994; p 178).

Na *Factory* (“estúdio-fábrica” de Warhol), trabalhos e vídeos experimentais eram produzidos, assim como festas eram realizadas, frequentadas por artistas de vanguarda, jovens músicos e boêmios da época.

Já o artista italiano Piero Manzoni, contemporâneo de Warhol, se torna célebre por suas obras irônicas e conceituais. A mais conhecida delas, o trabalho “Merda de artista” (1961), consiste em uma série de 90 latas contendo as fezes do próprio Manzoni. Influenciado pelo conceito de *ready made*, de Marcel Duchamp, e buscando resposta para uma arte que “viesse de dentro” (literalmente), Manzoni vendia as embalagens viscerais ao preço do peso do ouro. Nos rótulos das latas, pode-se ler: “*merda d’artista, numerata, firmata e conservata al naturale*”. O italiano é, assim, considerado o primeiro artista plástico a realizar algo tão radical.

Nos domínios da performance e da *body art*, artistas vão passar a explorar com mais intensidade a relação entre o *performer* e o público e os limites do corpo como suporte a partir da década de 70. Nessa contextura, Chris Burden desponta como um dos protagonistas do movimento da *body art* nos EUA. Nas suas performances públicas, ele desenvolve uma série de ações em que utiliza o próprio corpo como material de trabalho e de comunicação. Extremas, radicais e violentas (quase suicidárias), suas obras o sujeitavam a fortes impactos e sofrimentos físicos, como o vídeo *Shoot*, de 1971, em que um assistente dá um tiro em seu braço dentro de uma galeria de arte, e a performance *Trans-fixed*, de 1974, em que Burden é crucificado sobre um fusca.

Outras duas importantes *performers*, que iniciam suas atividades na mesma época que Burden, são a sérvia Marina Abramovic e a francesa Orlan. Através de trabalhos em que procuravam discutir tabus e práticas sociais ligadas à cultura contemporânea, as duas colocam em causa o corpo como tema e como mídia. Na performance em vídeo *Art must be beautiful, artist must be beautiful*, de 1975, Marina questiona a função da arte e a responsabilidade do artista enquanto penteia os seus cabelos com força até sangrar. Já Orlan é autora do trabalho *O beijo da artista*, de 1977, em que ela se posicionava atrás de um tórax nu feito de madeira e distribuía beijos pelo valor de cinco francos cada durante uma exposição em Paris.

Orlan, todavia, se torna mais conhecida, durante os anos 90, quando vive o primeiro *extreme makeover* da história da arte. A francesa realiza a chocante performance *A reencarnação de Santa Orlan*, que consiste em uma série de nove cirurgias plásticas de transformação radical do seu rosto – como a implantação de chifres e preenchimentos no queixo, nas bochechas e ao redor dos olhos. Todo o processo era transmitido ao vivo para diversos lugares, incluindo as principais galerias de arte da Europa. A instalação *Corpo colocado em quarentena*, composta por 40 autorretratos dos 40 dias de recuperação após a intervenção cirúrgica, é um dos resultados das operações. Em visita ao Brasil, em 2008, Orlan comenta: “eu queria falar sobre o quanto se maltrata o corpo das mulheres. A religião propõe um corpo culpado, que deve sofrer. O meu trato era: nada de dor, nem antes, nem depois”²².

Além disso, as iniciativas artísticas de transformação do corpo mais ou menos radicais vão se dissipar intensamente pela cultura *underground* a partir dos anos 80. As “mutações” (*body-building*) vão reunir desde *piercings* e tatuagens ao transsexualismo e à produção de novas monstruosidades e anomalias. Sobre o assunto, Yves Michaud diz:

O homem mecânico dos anos 1930 parece estar de volta – mas sob formas e para tempos em que a norma de eficiência esportiva ou administrativo desapareceu, e onde só impera a lógica do espetáculo ou do fantasma individual. O monstruoso se torna manifestação dessa perfeição sem norma (MICHAUD, 2008; p 553).

Com efeito, a expansão dos meios técnicos de produção de imagem, agindo sobre uma realidade cada vez mais “tecnodependente” e “tecnofetichista”, vai levar a uma democratização da pornografia, do *voyeurismo* e do exibicionismo (Michaud, 2008; 555). O desenvolvimento progressivo das tecnologias médicas, cirúrgicas e genéticas vem, portanto, auxiliar a formação de novos esquemas artísticos, ficções (de repertório científico) e corporalidades híbridas – a matriz tecnocientífica produz a mistura entre o humano e o maquínico. Assim, no bojo da passagem do modelo industrial e mecânico para os modelos biotecnológicos, surge o *cyborg* (*cyber body*).

Neste contexto, muda a apreensão que temos dos *freaks*, no mesmo movimento em que surgem os *cyborgs*, como espécies de novos heróis. O *freak* não é mais o outro de

²²Entrevista publicada no portal “G1”. <http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,MUL736383-7084,00FRANCESA+ORLAN+FALA+SOBRE+A+ARTE+DE+MODIFICAR+O+PROPRIO+CORPO+COM+CIRURGIAS.html>. Acesso em Novembro, 2011.

cada um dos normais, mas um 'eu secreto', um fundo sem profundidade sobre o qual construímos as nossas identidades sociais e individuais. Como na fórmula célebre de Rimbaud 'je est un autre', de certa forma, somos todos *freaks*, ou seja especiais (TUCHERMAN, 2008; p 154).

Dessa forma, as teorias do “pós-humano” e do “pós-biológico” põem em foco as questões da mutação e do deslocamento da identidade. Os avanços da teleinformática e das novas “ciências da vida” expõem rumos surpreendentes da evolução artificial. Com efeito, temas relativos a reconfiguração dos corpos, como malformações, próteses, aberrações e anomalias, assim como alusões ao usos de produtos químicos e tecnológicos que alteram os limites físicos dos personagens, entram no repertório das narrativas artísticas e das ficções contemporâneas que tocam a estética do abjeto (SIBILIA, 2002).

4.4 Os atores sociais da diferença na contemporaneidade

São as novas minorias antes excluídas e imperfeitas – formadas por feministas, *hippies*, *gays*, *punks*, *skinheads*, etc durante as primeiras décadas da pós-modernidade – que vão comandar a composição de um novo corpo social, em que todo sujeito traz consigo algum grau de anormalidade. No entanto, esses novos atores ativos, que intentam questionar as bases da cultura oficial, vão ser devorados por uma lógica cruel do mercado. O corpo e a sexualidade passam por um processo de industrialização, sendo absorvidos pela moda, pela mídia e pelo consumo. O *marketing*, segundo Deleuze (2010), se torna instrumento de controle social, e o homem contemporâneo, cada vez mais endividado (“moratória ilimitada”).

Dessa forma, novos padrões de beleza e de comportamento são projetados pelos meios de comunicação, dissipando a radicalização do individualismo e uma crise generalizada de autoestima. Atitudes desviantes e contrárias à norma passam a ser apropriadas pela lógica do capitalismo. Os monstros interiores são externalizados em construções culturais disseminadas pela “antropologização” do consumo e pela indústria do espetáculo.

Nasce assim, uma transformação *freak* de grandes símbolos globais da cultura pop. A magreza andrógena de Mick Jagger, a extravagância sexualmente provocativa

de Madonna, a identidade indefinida e artificial de Michael Jackson ou, mais recentemente, a excentricidade 2.0 de Lady Gaga, que costuma referir-se a seus fãs como *little monsters* (pequenos monstros). A suposta conformidade entre corpo, sexo e gênero como denominadora de normalidade é questionada pelo sujeito contemporâneo, cada vez mais imerso em uma realidade de características fragmentadas e fluidas.

No campo da saúde, o indivíduo saudável deixa de ser aquele que não está doente, mas aquele que tem baixa probabilidade de ficar doente. Em outras palavras, ser “normal” significa tratar permanentemente do seu “capital-saúde”²³. Além disso, se torna cada vez mais forte a tendência de classificação dos mais diversos tipos de transtorno, estirando o conceito de doença.

Na nova lógica do “fator de risco” – que surge já no fim da Segunda Guerra e cuja aplicação mais notória se dá na relação de câncer de pulmão e consumo de cigarro –, passa-se a cuidar dos potencialmente patológicos. Ao falar da propagação no senso comum da ideia de “fator de risco”, a partir da década de 70, Vaz diz:

Um fator de risco para uma determinada doença não é uma causa nem necessária, nem suficiente; é, sim, o que amplia a probabilidade de seu surgimento. E pelo intervalo longo, o indivíduo deve ser preocupar com sua saúde mesmo sem experimentar nenhum mal estar; de fato, o conceito de fator de risco faz dos indivíduos doentes virtuais, ou quase-doentes, recomendando, portanto, a modificação das práticas tendo em vista a redução das chances de adoecer (VAZ, 2010; p 144).

Com o surto epidêmico da AIDS, na década de 80, o modelo da prevenção passa a ser disseminado intensamente para tentar combater uma doença que conecta o sexo à morte. O choque espetaculoso das figuras dos aidéticos na mídia fazem lembrar os corpos de indivíduos nos campos de concentração de um passado não distante e “humanizam” celebridades, que também são atingidas pelo HIV. Além disso, o estigma da AIDS passa a ser associado em conjunto a outros estigmas, especialmente aqueles relacionados à homossexualidade, à promiscuidade, à prostituição e ao uso de drogas.

A imagem do sujeito “gestor de si” é assim difundida na medida em que as práticas e as representações do corpo na sociedade de consumo de massa são cruzadas pelo ideal de regulação dos fluxos, das matérias e das energias do organismo carnal. Uma das principais qualidades de um bom gestor é a capacidade de analisar, evitar, ou

²³Em 1949, a OMS (Organização Mundial de Saúde) define: “saúde é o completo bem estar físico, mental e social”

pelo menos minimizar o impacto de riscos. Ao tratar o “culto ao corpo” das sociedades contemporâneas, no artigo “Os stakhanovistas do narcismo: body-building e puritanismo ostentatório na cultura americana do corpo”, Courtine exalta:

[...] todas essas técnicas de gerenciamento do corpo que florescem no decorrer dos anos 80 são sustentadas por uma *obsessão dos invólucros corporais*; o desejo de obter uma tensão máxima da pele; o amor pelo liso, pelo polido, pelo fresco, pelo esbelto, pelo jovem; ansiedade frente a tudo o que na aparência pareça relaxado, franzido, machucado, amarrotado, enrugado, pesado, amolecido ou distendido; uma contestação ativa das marcas do envelhecimento no organismo. Uma negação laboriosa de sua morte próxima (COURTINE, 1995;p 86).

Além disso, o excesso de exercícios, os regimes de baixa calorias e o desenvolvimento das cirurgias plásticas entre outras práticas, estão relacionados à manifestação de uma “personalidade narcísica”, própria do indivíduo inserido na era da democracia política e da sociedade de consumo (COURTINE 1995; p 87). Com a decomposição da verdade única do corpo social, a sociedade do espetáculo é levada às últimas consequências através de uma cultura de observação do outro, e também da exposição de si próprio.

Tomando por base a conceituação do “show do eu” contemporâneo, de Paula Sibilia (2008), em que a intimidade ganha a cena da exibição, é possível analisar a tendência de “auto-exposição” do *freak* no universo midiático. Seja na transposição da “vida real” de um *Big Brother*, nos diários abertos dos *blogs* e redes sociais, nos sites pró anorexia e bulimia, ou ainda em aglomerações arranjadas de grupos travestidos de mortos-vivos (*zombie walk*), a diferença ganha sentido de perturbação em uma busca pela liberdade de explanação das experiências vividas e dos registros virtuais.

Da transformação progressiva do entendimento da anormalidade, que passa do *monstro freak* grotesco para o indivíduo com deficiência e depois para o ator social da diferença, chegamos a um espetáculo bizarro da intimidade. Esse último se configura pelas redes de mútua exibição sem limites entre o público e o privado e, sobretudo, pela confusão entre as fronteiras da experiência do real e do virtual. A cultura visual é, cada vez mais, multiforme, e a comercialização de “aberrações” é agora compartilhada na rede.

Finalmente, neste terceiro capítulo, pudemos trazer para a contemporaneidade a relação de um “devir *freak*”, advinda da postura de *freak out* da contracultura. A partir dos anos 50, as monstruosidades são expandidas para a televisão e, em seguida, absorvidas pelas diferentes práticas artísticas, sob novas acepções. Com o fechamento do último *freak show* de Nova York, nos anos 60, os deficientes físicos ganham maior representação política, ainda que sofram preconceitos e dificuldades de inserção na sociedade até os dias de hoje. A anormalidade agora faz parte da complexidade de cada sujeito, e a alteridade passa distante da imagem do *freak*.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após este estudo, é possível inferir que as sociedades basicamente ocidentais passaram por um extenso processo de aceitação *freak*, que engloba mudanças na compreensão do termo (do monstro *freak* ao *freak out*) e moderações no alcance das alteridades. No entanto, ainda que a noção de igualdade domine os contextos sociais dos dias de hoje, a maneira de operação do sistema capitalista – com enfoque sobretudo nas ciências da vida – impede a equilibrada correspondência entre os indivíduos.

Assim, as figuras de outridade estão afastadas da representação do *freak*, tal como ele era identificado no século XIX, sendo reconhecidas atualmente em agrupamentos socialmente marginalizados como, por exemplo, o “terrorista”, o “traficante” e o “pedófilo”, fundando outra modalidade de anormal. O “devir-*freak*” e a externalização das diferenças do “show do eu”, por sua vez, abrangem construções culturais disseminadas pelos meios de comunicação mais tradicionais, pelas práticas artísticas e pelas novas plataformas de veiculação da informação. Além disso, o conceito de normalidade foi alargado, contemplando uma maior latitude de comportamentos. Os próprios liames do normal e do patológico são problemáticos.

O lugar da alteridade no tempo presente não é mais configurado na imagem do *freak*, mas categorizado nos espaços de mútua exibição. Se o “outro” em nós, na modernidade, é manifestado através do temor de ser anormal, o “outro” em nós do contemporâneo é representado por aqueles que estão em evidência na mídia. As atitudes invejadas das grandes celebridades ou mesmo dos confinados do *Big Brother* simbolizam a crença na autenticidade, que pode ser desvelada como a crença em ser livre.

Os *freaks shows*, contudo, apesar de terem desaparecido oficialmente das feiras e teatros de exibição, continuam alastrando o esquema de aliança entre comércio e espetáculo das anomalias pela mídia. Os circos de aberrações pós-modernos estão estampados nas páginas do *Guinness Book* (Livro dos Recordes), agenciados pelos apresentadores/empresários dos “monstros” nos *talk-shows* sensacionalistas (NAZÁRIO, 1998; p 47) e aclamados pelos Jogos Paraolímpicos. As competições pelos mais diversos status de monstruosidades – tais como títulos os de O Homem

Mais Alto do Mundo ou A Criança Mais Gorda do Planeta – são promovidas em coleções de *rankings* impressos e estetizadas através de casos bizarros na TV – é o caso do inesquecível Programa do Ratinho. Já as disputas esportivas com o discurso de inclusão de portadores com deficiências acabam por opor radicalmente super atletas e para-atletas.

Esta monografia procurou traçar uma análise histórica da representação do anormal nos meios de entretenimento de massa, desnaturalizando qualquer interpretação rígida da imagem e do lugar do *freak* ao longo de um período extenso da trajetória das culturas. Os desdobramentos dos dispositivos do biopoder, da sociedade de disciplina moderna até a sociedade de controle contemporânea, foram levados em consideração para a compreensão do papel político e estético dos instrumentos de comunicação. A diferença, seja ela moralizante ou engajada, sempre figurou como peça chave de assimilação ou crítica das formas de investimento de poder sobre a vida.

Assim, vimos que, fugindo das amarras convencionais opinativas, o conceito de *freak* transitou entre o grotesco e a exposição, a enfermidade e o horror, o engajamento e a diferença, o culto e a “auto-exposição”. Dos fundamentos da fabricação de corpos monstruosos aos rumos futuros da administração intensiva da vida pelo campo da biociência, um longo caminho de modelos de pensamento da relação do “eu” e do “outro” foi delineado.

6. REFERÊNCIAS

Livros, Periódicos, Dissertações e Websites

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Tradução: Teresa Cruz. 4a ed. Lisboa, Nova Veja, 2006.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio D'Água, 1981.

CAPISTRANO, Tadeu. *A Sensibilidade Artificial: Cinema, Percepção e Tecnologias da Visão*. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação). Niterói: UFF, 2002.

_____. *O cinema (des)encarnado: do unheimLynch espectral à estranheza corporal*. Anais do XXVII congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom). CD-ROM Intercom, set. 2004.

COHEN, Margaret. “A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos”. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução: Regina Thompson. 2. ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 259-88.

COSTA, Flávia Cesarino. “Primeiro Cinema”. In: Fernando Mascarello (Org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus, 2006. p. 17-54. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/6978889/Fernando-Mascarello-Historia-Do-Cinema-Mundial>. Acesso em Outubro, 2011.

_____. “O primeiro cinema: algumas considerações”. In: BENTES, Ivana (Org.) *Ecos do cinema: de lumière ao digital*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007. p. 15-27.

COURTINE, Jean-Jacques. “Os stakhanovistas do narcisismo: body-building e puritanismo ostentatório na cultura americana do corpo”. In: SANT’ANA, Denise Bernuzzi de (org.). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. p.81-114.

_____. “O corpo inumano”. In: CORBIN, Alan; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). *História do corpo: da Renascença às luzes*. Petrópolis -Rj: Vozes, 2008, p.487-502.

_____. “O corpo anormal”. In: CORBIN, Alan; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). *História do corpo: as mutações do olhar: o século XX*. Petrópolis -Rj: Vozes, 2008, p.253-340.

_____. *O desaparecimento dos monstros*. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/106.rtf>. Acesso em Agosto, 2011.

CRARY, Jonathan. *Suspensions of perception: attention, spectacle and modern culture*. Cambridge/Massachusetts: MIT Press, 1999.

DE BAECQUE, Antoine. “O corpo no cinema”. In: CORBIN, Alan; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). *História do corpo: as mutações do olhar: o século XX*. Petrópolis -Rj:Vozes, 2008, p.481-507

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Conversações (1972/1990)*. 2ª.ed. São Paulo: 34, 2010.

FATORELLI, Antonio; BRUNO, Fernanda (Org.). *Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006. 215 p.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. *História da sexualidade I: A vontade de saber*, tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 4a ed. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1982.

_____. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. *Os Anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *Sécurité, territoire, population*. Cours au Collège de France 1977-1978. Paris: Gallimard, 2004 .

FREUD, Sigmund. “O estranho”. In: *Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

GUNNING, Tom. “O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema”. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução: Regina Thompson. 2. ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 39-79.

JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro. Rocco, 2007. 235 p.

MICHAUD, Yves. “O corpo e as artes visuais”. In: CORBIN, Alan; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). *História do corpo: as mutações do olhar: o século XX*. Petrópolis -Rj:Vozes, 2008, p.541-565

NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte e ciência, 1998.

OSTERWOLD, Tilman. *Pop art*. Tradução: Sônia Teixeira e Paula Reis, Koln: Taschen, 1994.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. 2ª.ed., São Paulo, 34, 2005.

SCHWARTZ, Vanessa R. “O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto pela realidade na Paris fim-de-século”. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução: Regina Thompson. 2. ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 337-360.

SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico: Corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 2002.

_____. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. 286 p. Pesquisa defendida como tese de doutorado em Comunicação e Cultura na ECO – UFRJ, com apoio do CNPQ.

SINGER, Ben. “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular”. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução: Regina Thompson. 2. ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 95-123.

SZWERTSARF, Daniela. *Fábulas e Fotografia: Anormais na obra fotográfica de Diane Arbus*. Dissertação (Mestrado em Comunicação social e cultura). Rio de Janeiro: UFRJ, 2011

SKAL, David J. *The monster show: a cultural history of horror*. New York: revised Edition with a New Afterword, 2001.

TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Editora Veja, 1999.

_____. *Novas subjetividades: Conexões intempestivas*. Revista de Comunicação e Linguagens. Lisboa: Ed, Relógio d’Água, 2001.

_____. *Corpo, fragmentos e ligações: a micro história de alguns órgãos e de certas promessas*, ECOS revista, Pelotas, 2005

_____. *Arte-corpo*. Disponível em: <http://www.arte-coa.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemArte&Menu2=Autores&Slide=114>. Acesso em Novembro, 2011.

VAZ, Paulo. “A vida feliz das vítimas”. In FREIRE FILHO, João. *Ser Feliz Hoje: reflexões sobre o imperativo da felicidade*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

Filmes

L'Arrivée d'un train à La Ciotat (A chegada de um trem à estação). França, 1895. Direção: Louis Lumière e Auguste Lumière. 1 min.

Le manoir du diable. França, 1896. Direção: Georges Méliès. Intérpretes: Jeanne d'Alcy e Georges Méliès. 3 min.

L'homme à la tête de caoutchouc. França, 1901. Direção: Georges Méliès. Intérpretes: Georges Méliès. 3 min.

Frankenstein. EUA, 1910, Direção: J. Searle Dawley. Intérpretes: Mary Fuller, Charles Ogle e Augustus Phillips. 16 min.

Das Cabinet des Dr. Caligari (O gabinete do Dr. Caligari). Alemanha, 1920. Direção: Robert Wiene. Intérpretes: Werner Krauss, Conrad Veidt e Friedrich Feher. 71 min.

Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (Nosferatu). Alemanha, 1922. Direção: F. W. Murnau. Intérpretes: Max Schreck, Greta Schröder e Ruth Landshoff. 94 min.

Dr. Mabuse, der Spieler Ein Bild der Zeit (Dr. Mabuse, o jogador). Alemanha, 1922. Direção: Fritz Lang. Intérpretes: Rudolf Klein-Rogge, Aud Egede Nissen e Gertrude Welcker. 297 min.

The Hunchback of Notre Dame (O Corcunda de Notre-Dame). EUA, 1923. Direção: Wallace Worslery. Intérpretes: Lon Chaney, Patsy Ruth Miller e Norman Kerry. 95 min.

The Phantom of the Opera (O Fantasma da Ópera). EUA, 1925. Direção: Rupert Julien. Interpretação: Lon Chaney, Mary Philbin e Norman Kerry. 93 min.

London after midnight (Londres depois da meia-noite). EUA, 1927. Direção: Tod Browning. Intérpretes: Lon Chaney, Marceline Day e Henry B. Walthall. 69 min.

Doutor Jekyll e Mister Hyde (O médico e o Monstro). EUA, 1931. Direção: Rouben Mamoulian. Intérpretes: Fredric March, Miriam Hopkins e Rose Hobart. 98 min.

Dracula (Drácula). EUA, 1931. Direção: Tod Browning. Intérpretes: Bela Lugosi, Helen Chandler e David Manners. 75 min.

Freaks (Monstros). EUA, 1932. Direção: Tod Browning. Intérpretes: Wallace Ford, Leila Hyams and Olga Baclanova. 64 min.

M (M - O vampiro de Dusseldorf). Alemanha, 1931. Direção: Fritz Lang. Intérpretes: Peter Lorre, Ellen Widmann e Inge Landgut. 117 min.

King kong. EUA, 1933. Direção: Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack. Intérpretes: Fray Wray, Robert Armstrong e Bruce Cabot. 100 min.

Bride of Frankenstein (A noiva de Frankenstein). EUA, 1935. Direção: James Whale. Intérpretes: Boris Karloff, Elsa Lanchester e Colin Clive. 75 min.

Snow White and the Seven Dwarfs (Branca de neve e os sete anões). EUA, 1937. Direção: William Cottrell, David Hand, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce, Ben Sharpsteen. Intérpretes: Vozes de Adriana Caselotti, Harry Stockwell e Lucille La Verne. 83 min.

Son of Frankenstein (O filho de Frankenstein). EUA, 1939. Direção: Rowland V. Lee. Intérpretes: Boris Karloff, Basil Rathbone e Bela Lugosi. 99 min.

Pinocchio (Pinóquio). EUA, 1940. Direção: Hamilton Luske e Ben Sharpsteen. Intérpretes: Vozes de Dickie Jones, Christian Rub e Mel Blanc. 88 min.

Frankenstein meets the Wolf Man (Frankenstein encontra o Lobisomem). EUA, 1943. Direção: Roy William Neill. Intérpretes: Lon Chaney Jr., Ilona Massey e Patric Knowles. 74 min.

House of Dracula (A casa do Drácula). EUA, 1945. Direção: Erle C. Kenton. Intérpretes: Lon Chaney Jr., Onslow Stevens e John Carradine. 64 min.

Gojira (Godzilla). Japão, 1954. Direção: Inoshiro Honda. Intérpretes: Takashi Shimura, Akihiko Hirata e Akira Takarada. 96 min.

Creature from the Black Lagoon (O monstro da Lagoa Negra). EUA, 1954. Direção: Jack Arnold. Intérpretes: Richard Carlson, Julie Adams e Richard Denning. 79 min.

Them! (O mundo em perigo). EUA, 1954. Direção: Gordon Douglas. Intérpretes: James Whitmore, Edmund Gwenn e Joan Weldon. 94 min.

Forbidden Planet (O planeta proibido). EUA, 1956. Direção: Fred Wilcox. Intérpretes: Walter Pidgeon, Anne Francis e Leslie Nielsen. 98 min.